MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

august 1973

8

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 8 (249) august 1973

ÎNALTE DISTINCŢII ACORDATE MUZICIENILOR

Prin decrete ale Consiliului de Stat au fost conferite Ordinul „Steaua Republicii Socialiste România" clasa I maestrului emerit al artei Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, pentru activitate îndelungată şi merite deosebite în domeniul creaţiei muzicale, cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani. A fost, de asemenea, conferit Ordinul „Meritul Cultural" clasa I compozitorului şi muzicologului Marţian Negrea, maestru emerit al artei, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani, compozitorului Ludovic Feldman, maestru emerit al artei, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani, compozitorului Filaret Barbu, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, pentru activitate îndelungată şi merite deosebite în domeniul creaţiei muzicale.

La solemnitatea înmînării înaltelor distincţii, care a avut loc miercuri, 29 iunie, la Consiliul de Stat, au luat parte tovarăşii Emil Bodnăraş, Dumitru Popescu, Constantin Stătescu, secretarul Consiliului de Stat, Dumitru Ghişe, vicepreşedinte al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, Ion Brăduţ Covaliu, preşedintele Uniunii artiştilor plastici, Laurenţiu Fulga, prim-vicepreşedinte al Uniunii scriitorilor, Laurenţiu Profeta şi Vasile Tomescu, secretari ai Uniunii compozitorilor.

Mulţumesc din inimă şi cu recunoştinţă pentru înalta distincţie acordată, pe care o primesc astăzi. Este adevărat că în cei 40 de ani de activitate în domeniul creaţiei şi vieţii noastre muzicale, în cei peste treizeci de ani în învăţămînt şi douăzeci de ani în conducerea Uniunii Compozitorilor, a trebuit să depun o însemnată parte în folosul obştesc. Am făcut-o fără a gîndi la vreo răsplată.

Astăzi, din cîte aud, din cîte se vorbesc şi se văd, înţeleg că Uniunea Compozitorilor, în care activez de două decenii, se află de mai multă vreme într-o situaţie înfloritoare, odată cu înflorirea creaţiei muzicale şi culturii româneşti, care la rîndul lor înfloresc într-o ţară înfloritoare

Aceasta se datoreşte — fără îndoială —, într-o anrecare măsură eforturilor depuse de colectivele de conducere din care am făcut parte, dar mai ales sprijinului larg de îndrumare, grijei părinteşti pentru creaţia şi destinele superioare ale muzicii româneşti, cît şi pentru rezolvarea

https://biblioteca-digitala.ro

problemelor materiale, care au ajutat compozitorilor și muzicologilor noștri să-și dezvolte activitatea în condiții excelente.

Ca omul, înțelepțit la 60 de ani, mărturisesc sincer că vorbele care mă bucură cel mai mult, sînt cele care se referă la activitatea mea dusă în folosul celor mulți. Din experiența sexagenarului mărturisesc de asemenea, că mi se pare din ce în ce mai important să iubesc oamenii, să mă străduiesc să-i înțeleg și să-i stimez și să fac cîte ceva — după puterile mele — pentru ei.

Dacă bătrînețea aduce înțelepciune, mi-aș dori să mă împărtășesc din plin, în anii care mi-au mai rămas, din acest dar.

Aș dori să pun cu mai multă intensitate, cu mai multă competență și folos, experiența dobîndită și puterile de muncă în folosul oamenilor din țara mea.

E un angajament pe care-l semnez cu prilejul cinstirii care mi se face astăzi; e o datorie, pe care onoarea de cetățean al acestei țări în care m-am născut, în care m-am format și în care am trăit pînă la această vîrstă, mi-o impune.

Mulțumesc de asemenea și în numele distinșilor mei colegi, aci prezenți, care au primit înaltele ordine acordate cu prilejul aniversării lor.

Eu știu că cinstind pe slujitorii muzicii, se cinstește muzica, devine onorată muzica și cultura românească

Iar muzica și cultura românească sînt componente ale activității spirituale a oamenilor, care împlinesc astăzi, pe aceste meleaguri, destinele mari ale socialismului.

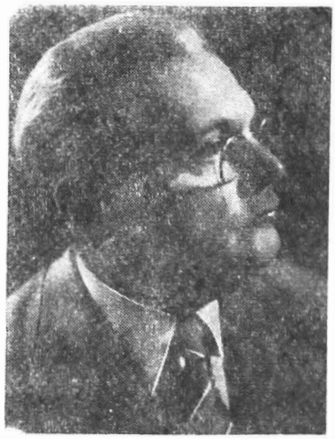
Mă simt mîndru că trăiesc și activez în mijlocul acestor oameni, care desfășoară pe un front larg și cu intensitate care merge la incandescență, marea bătălie pentru ridicarea țării noastre.

ION DUMITRESCU

ION DUMITRESCU

MARȚIAN NEGREA

LUDOVIC FELDMAN



FILARET BARBU

https://biblioteca-digitala.ro

O vacanță ... activă

Ne propunem în cele ce urmează să subliniem cîteva obiective care au determinat un caracter neobișnuit de activ, de dinamic vacanței estivale din acest an a compozitorilor.

Vom începe cu acele obiective de creație, care prin conținutul lor concret, legat de evenimentele de majoră semnificație social-patriotică, avînd date calendaristice apropiate, necesitau promptitudine și operativitate din partea noastră.

Sărbătorind la 23 August ziua insurecției naționale antifasciste armate, în atmosfera de elevată devotațiune pentru cauza înfloririi României Socialiste ce caracterizează marele efort constructiv, spiritual și moral al poporului nostru, numeroși compozitori au participat, cu acest prilej, la o impresionantă și nobilă întrecere creatoare, scriind peste 60 de cîntece destinate Gărzilor patriotice ; și nu mică ne-a fost bucuria reîntîlnind cîteva din aceste noi marșuri semnate de Dumitru Eremia, Gheorghe Dumitrescu, Ștefan Andronic, la marea demonstrație din 23 August, cînd, în cadența lor au defilat pe întreg cuprinsul țării sute și mii de oameni ai muncii.

O altă acțiune, în curs de desfășurare, care a stat și stă în centrul atenției noastre : Concursul inițiat de U.T.C., în colaborare cu Uniunea compozitorilor și Radioteleviziune, pentru crearea *Imnului tineretului* și a *Imnului studenților*. Importanța deosebită, artistică și social-educativă a acestui Concurs a reprezentat obiectul mai multor dezbateri în ultimul timp în Uniunea compozitorilor. La 31 august s-a încheiat prima etapă a acestei competiții, care se anunță deosebit de interesantă. Faptul că un număr important de lucrări, selecționate după prima etapă, vor fi înregistrate și interpretate în concerte publice, emisiuni de radio și televiziune etc., conferă acestui Concurs valențe inedite care nu vor rămîne fără un larg ecou în rîndul creatorilor ca și în masa largă a tineretului.

Sîntem de asemenea solicitați să acordăm atenție Concursului de operă și balet organizat de Radio și Televiziune — acțiune deosebit de importantă al cărui termen a fost prelungit pînă la sfîrșitul anului curent.

Ediția din această vară a Festivalului de la Mamaia a adus o substanțială contribuție în direcția îmbogățirii și înnobilării genului care astăzi, pe plan mondial, mai mult ca oricînd are nevoie de măiestrie, de exigență ; numai astfel va putea fi zăgăzuit valul de submediocritate adus de un anumit diletantism profesionalizat.

Mamaia 73 a „recoltat" ceea ce compozitorii de muzică ușoară au însămînțat și au crescut cu grijă în decursul unui an întreg. Dar efortul principal (orchestrațiile, repetițiile și... emoțiile concursului) a fost rezervat tot pentru această „vacanță". Actuala ediție a demonstrat, odată mai mult, capacitatea muzicii noastre ușoare de a aborda cu succes temele actualității social-politice, în forme de autentică vibrație patriotică și de înaltă ținută profesională.

Am ferma convingere că apariția unor valoroase cîntece ca *O ramură spre cer* (Radu Șerban — Flavia Buref) sau *Dulce Românie* (George Grigoriu — Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu), la care se adaugă și altele prezente, la Mamaia sau în emisiuni TV, („Cîntecul săptămînii) a reprezentat o certă contribuție la îmbogățirea și înnobilarea substanței muzicii noastre ușoare.

Tot în răstimpul acestei veri, membrii Uniunii au fost solicitați să ia parte la o serie de manifestări, festivaluri și concursuri de interpretare muzicală pe care Uniunea Compozitorilor, conform unei bune tradiții, le sprijină în privința organizării, a elaborării regulamentelor cît și prin acordarea unor premii menite să stimuleze interpretarea muzicii românești. Astfel, în prima decadă a lunii iulie s-a desfășurat la Suceava Concursul de interpretare „Ciprian Porumbescu" pentru micii instrumentiști. Este un concurs original destinat copiilor, unic în felul său, la noi, care ne oferă, în minunatul cadru geografic și istoric al Bucovinei, prilejul și privilegiul de a cunoaște și de a ajuta să crească mlădițele instrumentale românești. Și în acest an, Concursul a avut loc sub președinția de onoare a Maestrului Ion Dumitrescu, din juriu făcînd parte șase delegați ai Uniunii Compozitorilor.

Tot la începutul lui iulie a avut loc la Brașov o manifestare care și-a cîștigat un frumos renume încă de la prima ediție, printr-o organizare excelentă și printr-o ținută artistică elevată : este vorba de Festivalul muzicii de cameră și Concursul de cvartete de coarde — acțiune de asemenea sprijinită prin delegați de către Uniunea Compozitorilor — care acordă un premiu special pentru cea mai bună interpretare a unui cvartet românesc.

În aceeași perioadă, la Tg. Mureș au avut loc „Zilele muzicale" iar la Piatra Neamț „Vacanțele muzicale" unde au fost prezenți prin comunicări, cursuri, conferințe, membri ai Uniunii noastre.

La aceste participări se mai adaugă prezența membrilor biroului de muzică ușoară în juriile concursurilor soliștilor amatori care în perioada de vară s-au desfășurat în centre ca Onești, Tulcea, Brăila, Amara etc.

Uniunea Compozitorilor colaborează intens cu Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București și cu Centrul de îndrumare al creației populare, într-o serie de acțiuni avînd ca scop sprijinirea dezvoltării mișcării artistice de amatori în Ca-

https://biblioteca-digitala.ro

pitală. În această perioadă, principala acțiune înscrisă pe agenda de colaborări este Concursul artiștilor amatori din cele 8 sectoare ale Capitalei, dotat cu Cupa Arenelor Romane. Răspunderea muncii juriului de specialitate revine în primul rînd reprezentanților Uniunii noastre. Atragem atenția asupra acestei originale forme de concurs la care fiecare sector al Capitalei susține un spectacol muzical-coregrafic bogat și variat, urmărit cu interes de cei 7.000 spectatori, în frumosul cadru al Arenelor Romane (încă insuficient folosit de instituțiile noastre de artă).

Am lăsat la urmă Concursul care, prin amploare și semnificație le depășește cu mult pe toate celelalte : „Cîntare Patriei".

Această acțiune prestigioasă, organizată de Radioteleviziune cu sprijinul direct și permanent al Uniunii compozitorilor — a avut darul de a răscoli în adîncime toate conștiințele și toate energiile celor se slujesc muzica corală, determinînd astfel revirimentul — astăzi unanim recunoscut — al mișcării noastre corale de amatori. Pe planul difuzării creației, „Cîntare Patriei" reprezintă de asemenea o cotitură : așa cum am mai avut ocazie să o spunem, cele 200 prime audiții reprezintă un procent înzecit de înnoire a repertoriului formațiilor corale, în comparație cu anii precedenți. Au apărut, în focul acestei competiții, un număr important de noi creații corale scrise de compozitori special pentru formații din diferite județe, pe teme legate de actualitatea și istoria concretă a locurilor, înfățișînd munca constructivă, trecutul bogat în fapte pilduitoare, folosind cu măiestrie motive ale folclorului din zona respectivă. Aceste noi lucrări, semnate de compozitori ca Gh. Dumitrescu, Gh. Bazavan, C. Arvinte, M. Neagu, Dragoș Alexandrescu, Liviu Borlan și mulți alții, aduc un plus de culoare și de relief creației noastre corale, tocmai prin adînca lor ancorare într-un specific local, în concretul vieții și ambianței unor locuri și fapte pline de poezie și de patetism. Și cu atît mai impresionant rămîne faptul că unele dintre aceste lucrări, ce se caracterizează printr-o scriitură armonică și polifonică complexă, au fost prezentate cu dăruire și măiestrie de formațiuni corale sătești (ca de exemplu Corul de la Marga) care se apropiau poate pentru prima oară de genurile corale mai ample. Acest fapt vorbește de la sine despre substanțialele înnoiri și mutații aduse repertoriului corurilor de amatori în urma Concursului Radiotelevizionii Române.

În perioada imediat următoare se va încheia cea de a 3-a etapă și va începe munca de pregătire a Concursului „finaliștilor" ce se anunță „strîns" și pasionant. Încheierea acestui concurs va fi sărbătorească, așa cum merită vrednicia zecilor de mii de participanți care l-au onorat. „Sfîrșitul" însă este relativ, căci „Cîntare Patriei" se pare că va deveni o manifestare permanentă. Lucru minunat, ce va fi salutat de toți iubitorii muzicii corale, care în țara noastră sînt în număr de milioane.

O altă perspectivă frumoasă : organizarea unui concurs similar, rezervat corurilor școlare. Ne exprimăm încă o dată convingerea că un astfel de concurs televizat va declanșa entuziasmul și energia pe întreg cuprinsul țării, va scoate din anonimat pe cei ce se dăruiesc cu abnegație unei cauze pe care nu ezit să o numesc „sfîntă" : cauza educației muzicale — care este și educația patriotică-umanistă — în școli și licee.

Trecînd la alt sector al activității noastre, la munca de documentare, de educarea gustului muzical, de legătură cu oamenii muncii, sector care comportă un mare volum de strădanii la care participă numai în București circa 40 de compozitori și muzicologi, ne vom referi doar la cîteva aspecte imediate.

În acest an a fost experimentată o nouă formă de legătură cu oamenii muncii, prin înființarea primului cerc de „Prieteni ai muzicii românești" la platforma industrială „23 August", cerc frecventat de aproape 200 de muncitori și tehnicieni.

Această experiență s-a dovedit reușită, fiind totodată o sursă de sugestii pentru viitor. La această activitate care s-a încheiat cu un concurs de cunoștințe muzicale, dotat cu frumoase premii în discuri și cărți de educație muzicală, oferite de Uniunea Compozitorilor, au participat, discutînd cu membrii clubului și prezentîndu-și lucrările, peste 30 compozitori bucureșteni.

O altă formă nouă, recent introdusă în viața Uniunii, în scopul unei cunoașteri mai profunde a realităților și a istoriei Patriei, constă în vizitele și excursiile documentare în locurile de profundă rezonanță istorică din București și împrejurimi. În ultimul timp au fost organizate excursii deosebit de interesante, uneori pasionante. Pentru viitorul apropiat această formă de documentare istorică va continua cu o excursie pe urmele lui Constantin Brâncoveanu, în localitățile Snagov, Tîrgoviște etc.

În paralel cu aceste întoarceri în timp care sînt întotdeauna tonice, surse de energie pentru o activitate viitoare și mai susținută, vom continua vizitele de documentare și de nemijlocit dialog cu oamenii muncii pe marile șantiere, în uzine, în unități agricole.

Acestea au fost aspecte de „odihnă activă" și creatoare ale vacanței '73. Sîntem poate mai mult ca oricînd solicitați să creăm noi lucrări, de la cîntec la operă, de la muzică ușoară la cea simfonică, lucrări prin care ne propunem să răspundem cerințelor vieții și culturii noastre socialiste.

LAURENȚIU PROFETA

https://biblioteca-digitala.ro

Profunzimea de gîndire—garanția unor succese viitoare ale muzicii noastre

— discuție cu compozitorul THEODOR GRIGORIU —

Personalitate proeminentă a componisticii românești contemporane, Theodor Grigoriu și-a înscris cu cinste numele în galeria creatorilor români, atît în domeniul cameral (suita „Pe Argeș în sus" pentru cvartet de coarde), în domeniul simfonic (apreciatele „Variațiuni simfonice pe o temă de Anton Pann" și poemul orchestral „Vis cosmic"), în domeniul concertistic („Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi"), în domeniul vocal simfonic (recenta sa lucrare „Elegia pontica" distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor pe 1969) cît și în domeniul cinematografic (valoroasele coloane sonore la „Codin", „Pădurea spînzuraților", „Dacii", „Columna" etc...)

Cum apreciați fenomenul autenticei originalități în creația muzicală ?

Este un fapt destul de curios cum, din cînd în cînd, ne întoarcem spre a lămuri unele noțiuni fundamentale ale artei, despre care credeam că au fost lămurite pentru totdeauna. Asta demonstrează că terenul artei își modifică necontenit relieful, că noi, ca receptori, ne schimbăm mereu poziția, unghiul de vedere, față de opera de artă. Mă întrebați în ce constă „autentica" originalitate ; eu aș zice simplu *originalitate*, deoarece, dacă aceasta există nu mai are nevoie de nici un adjectiv de prezentare și trebuie să vă spun că rămîn pe gînduri, neștiind dacă trebuie să dau o *definiție* sau să înșir un număr de fraze, care să ducă în mod logic la așa ceva. De fapt îmi zboară prin cap idei ca „vocație", sau celebrele cuvinte „le style c'est l'homme", sau blînda vorbă a marelui Enescu : „originalitatea o găsește mai degrabă cel ce n-o caută" ș.a.m.d. În fond, ce este originalitatea în muzică sau în orice artă ? Sîntem siguri de un lucru : fiecare om este unic, o entitate originală și nonrepetabilă. Analizele cele mai recente care studiază gîndirea umană, au ajuns la concluzia că activitatea fantastică a creierului folosește un sistem propriu fiecăruia dintre noi, dar și un bagaj imens din ce au gîndit sau gîndesc alții. Alături de sistemul de gîndire, sentimentele, intuiția, capacitatea noastră de a lua contact cu realitatea înconjurătoare sînt absolut inedite la fiecare dintre noi ; în clipa în care începem să exprimăm o idee, un gînd, o imagine artistică, se infiltrează însă elemente din experiența colectivă. Originalitatea ar fi deci capacitatea unui puternic flux interior de a străpunge cu necesitate aceste elemente, de a plăsmui și a revela un univers inedit.

Iată că m-am întors de fapt la ideea de „vocație", la aceea de „a avea un mesaj", la simplele dar atît de convingătoarele cuvinte : „a avea ceva de spus" etc. De fapt problema nu e deloc simplă și n-am explicat pînă acum decît *mecanismul* originalității ; o analiză a *calității* fluxului interior de care vorbeam ne duce de fapt la lămurirea acestei noțiuni ; prefer însă să mă opresc aici.

Ce rezultantă preconizați în sistemul de forțe alcătuit din cuplul tradiție-inovație pe de o parte și autentica originalitate de cealaltă ?

Tradiția ar fi ceea ce s-a dovedit valoros și trainic în gîndirea colectivă, de care vorbeam mai înainte, necesară pentru a crea fundamentele unui limbaj, o capacitate de comunicare. Un creator original este un „glas" nou, un personaj nou pe această scenă care este lumea — cum spune Shakespeare— ; el completează cunoașterea noastră despre noi înșine și despre lume, luminează acele zone care sînt încă în întuneric. Un raport între tradiție și inovație se stabilește în cadrul limbajului, cu care pornește orice creator, pentru că el aparține unei colectivități. Luînd din determinismul lui Taine acea parte care ne ajută să lămurim valoric un aport novator, constatăm, mai de vreme sau mai tîrziu, că un artist cu adevărat original nu face decît să îmbogățească această tradiție. Cu cît este mai autentic el este absorbit de tradiție, devine tradiție.

Cum apreciați valoric compozitorii „cameleoni" ?

Pentru mine expresia „compozitori cameleoni" e nouă, deși n-o resping aprioric, trebuie să o accept cu oarecare atenție. Cameleonul își schimbă mimetic culoarea solzilor după mediu ; procesul ar fi deci subiectiv, dinăuntru spre afară. Nu credeți însă că și în afară, adică în mediul înconjurător se petrec schimbări, care impun cameleonului transformări, în sens subiectiv ? Iată că problema e mai spinoasă decît pare. Firește, nu discutăm de acei oameni care, neputînd să-și urmărească un fir al propriului lor gînd în creație, cad victime diferitelor mode și curente, care astăzi au început să se succeadă într-un ritm vertiginos. Ei sînt o parte neglijabilă și nu ne pot opri atenția. Iată însă o generație ca a noastră, oameni între 40 și 50 de ani, care în istoria muzicală a ultimelor decenii aveam să jucăm un rol dublu : de autori morali ai unor lărgiri spectaculoase a mijloacelor de expresie dar și de victime ale puternicelor șocuri produse de acestea, în definirea propriului drum creator. Noi știm că zona *audio* s-a dezvoltat impetuos, mai ales după cel de al doilea război mondial și că acest fapt nu a lăsat indiferent pe nici un compozitor. Poate momentul „Ars nova", de acum cîteva secole, să fi produs un șoc similar generațiilor de compozitori din acea vreme, deși viteza de circulație a ideilor și complexitatea lumii contemporane ne dau măsura intensității fenomenului de azi. O cercetare a operei acestor compozitori, ne va releva că, aproape fără excepție, printre care, cu modestia cuvenită mă număr și eu, am pornit de la un anumit limbaj muzical și am ajuns — prin asimilări succesive de tehnici și mijloace — la un limbaj cu totul nou.

Fenomenul nu s-a petrecut numai la noi, ci în toată lumea și nu doresc să mai dau un exemplu pentru că ne-am lungi prea mult. Dincolo de o evoluție firească, pe care o realizează orice creator, de-a lungul vieții sale mai lungi sau mai scurte, ulti-

https://biblioteca-digitala.ro

mii ani au *impus* aproape o remeditare a vechilor mijloace de expresie, o integrare rapidă a celor noi, au generat sinteze și inovații surprinzătoare. Evoluînd astfel de la o muzică de tip folcloric, la una de structură complexă, nu putem spune de pildă că acest lucru este un „cameleonism" ci un proces complicat de interacțiuni, căruia nici un om nu i se poate opune, deoarece el trăiește în societate și nu izolat într-un pustiu. Contribuția valorică a compozitorilor pe care îi numiți „cameleoni" e mai degrabă pitorească. Ei reprezintă chiar mai puțin decît o efemeridă pe care o poți admira 24 de ore cît trăiește, lăsîndu-ți eventual un sentiment de regret, cînd dispare. Nu cred că putem vorbi, la modul serios, de o contribuție valorică a acestui tip de compozitori.

Epoca contemporană impune parametrii noi de afirmare și dezvoltare a vocilor autentic originale?

Trebuie să recunoaștem că în epoca noastră a devenit din ce în ce mai greu ca un „glas" artistic, oricît de original, să răzbată în multitudinea de tendințe existente. Exclusivismul diverselor curente duce adeseori la lupte violente între ele, la utilizarea unor practici lipsite de scrupul pentru a obține supremația. Cea mai gravă consecință a acestei realități se răsfrînge în activitatea criticii muzicale, care nu-și mai poate afla criteriile de sesizare a valorii. De aici excese de ditirambi și denigrări, un ton vehement și abundînd în sentențiozități, un mod de a face critică, după părerea mea, mediocru și profund neserios, fără o cunoaștere de ansamblu a unui fenomen artistic. Peste toate aceste vicisitudini-despre care istoricii muzicali ne spun că au existat în toate epocile de fapt-marile personalități artistice se impun totuși, mai devreme sau mai tîrziu, spre gloria geniului uman.

Credeți în eficacitatea fenomenului de adiacență a limbajului științelor exacte în creația muzicală propriu-zisă?

Pentru mine, deși am urmat cursuri de matematici superioare, nu este încă destul de clar dacă putem muta un sistem de gîndire, cum ar fi cel al logicii matematice, la unul muzical, care operează cu sunete, cu frecvențe. Admițînd că acest lucru ar fi plin de consecințe pozitive, vom obține un număr în plus de tehnici de lucru, de noi mijloace de expresie, ceea ce nu salvează problema conținutului, a expresivității artei. În prezent nu cred că artele vor supraviețui scientifizîndu-se, iar alții-dimpotrivă socotesc că ele trebuie să meargă pe drumul rosturilor lor inițiale, care ar fi după Benedetto Croce un *teoresis* al sentimentelor (teoresis del sentimento). Personal, optez, temperamental, pentru a doua alternativă, plecînd de la idealurile mele artistice, de la formația și posibilitățile mele, dar rămîn atent la cealaltă tendință, fără prejudecăți, salutînd orice efort inventiv, orice realizare care deschide un drum nou.

Ce rol acordați substanței cu tentă de specific național în elaborarea lucrărilor autentic originale?

Se poate spune că problema „specificului național" a fost și rămîne una din cele mai dezbătute în estetica noastră. Pe drept cuvînt, atît timp cît națiunile mai au încă un rol de jucat în istoria omenirii, problema *specificului* lor rămîne un aspect de maxim interes și nu numai la nivel etnografic pur, ci și în planul expresiei artistice. În acest sens, poporul nostru are o situație privilegiată și, fără a arbora un patriotism exagerat, trebuie să afirmăm că originalitatea sensibilității românești este printre cele mai pregnante din lume. Explicăm deosebita acuitate și varietate a acestei sensibilități, prin poziția noastră geografică, la răscrucea unor multiple influențe, prin faptul că — așa cum spune George Călinescu — sîntem un popor vechi și am păstrat nealterate forme de artă milenare, dar sîntem în același timp receptivi la nou, într-un fel care e propriu originii noastre latine. Gustul nostru se înclină către lucrul serios și profund, mai mult decît către aventură și senzațional. Este clar că pe o anumită treaptă a dezvoltării artei, originalitatea de gîndire și simțire a poporului nostru se transmite în creația cultă. Iată încă un privilegiu, care poate conferi un timp trăsături distincte unor opere de artă. Acest moment nu durează însă prea mult, problemele exprimării artistice devin din ce în ce mai complexe, se tinde de la particular la general, către acele zone care sînt capabile să antreneze sensibilitatea umană universală. Cazul lui Enescu e edificator în acest sens. El reușește să facă, primul, o sinteză *europeană* în muzica noastră, rămînînd în esență un creator român. Căile de viitor ale muzicii noastre nu sînt așa de ușor de prevăzut. Există în tînăra generație de creatori o aspirație către cele mai înalte țeluri ale artei sonore, aș zice „o sete de absolut" foarte lăudabilă, dar în același timp greu de atins. Desigur nu e ușor să te avînți în competiția inovatorilor, cu ceea ce se realizează pe plan mondial, deși în artă se pot ivi oricînd surprize și una din ele se numește: BRÂNCUȘI.

Oricum, o calitate este certă în mișcarea noastră componistică: profunzimea de gîndire, care mi se pare garanția unor succese din ce în ce mai mari, în viitor, ale muzicii noastre.

ANTON DOGARU

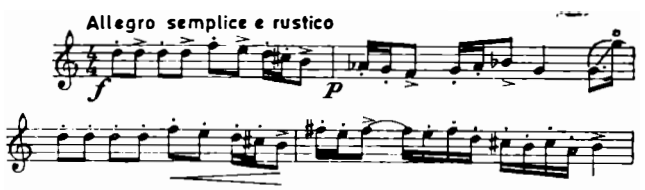
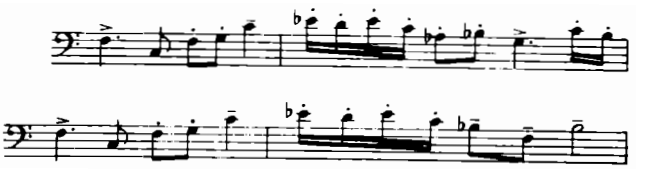
https://biblioteca-digitala.ro

Divertisment pentru orchestră de coarde de Mircea Chiriac

de **GRIGORE CONSTANTINESCU**

Compus într-o perioadă pe care compozitorul o apreciază drept „plină de frămîntări și confruntări creatoare care caracterizează creația muzicală românească și de care nu sînt străin" [1]), la începutul anului 1972, *Divertismentul pentru orchestră de coarde* continuă un drum stilistic pentru care Mircea Chiriac și-a afirmat clar opțiunea. Este căutarea permanentă de a diversifica expresia ansamblului de coarde, pornind de la sinteza între noutatea mijloacelor actuale de limbaj și substanța muzicală derivată din fondul de aur al ethosului nostru popular. Legătura cu *Concertul pentru orchestră de coarde* este de altfel evidentă, recunoscută de autor ca un principiu ce asigură unitatea creației sale.

Divertismentul pentru orchestră de coarde [2]) este conceput ca un triptic instrumental în care larga accesibilitate, caracterul sprințar, jucăuș, ritmul trepidant sau melodia vibrantă, elegiacă, pot fi transmise prin intermediul unor fraze melodice simple, de o expresivitate directă, îmbogățită de ambianța unei armonii interesante și de un suport dinamico-ritmic captivant. Intenția programatică nu este mărturisită, deși compozitorul lasă să întrevedem o posibilă interpretare a celor trei părți ca o „entrada", un alai de nuntă (partea I-a), o meditație constînd din cîteva variații pe o temă de bocet (partea II-a), un joc în stil ardelenesc care ar putea purta în subtitlu *Joc din broancă* (partea a III-a" [3]). Supunînd structura întregii lucrări „regulilor" de dimensiune și problematică pe care le presupune, de secole, divertismentul, respectînd deci o proporție riguroasă în expunerea și tratarea materialului, compozitorul nu își propune însă o rezolvare simplă, ci o laborioasă prelucrare de idei într-un cadru limitat doar la un principiu de gen.

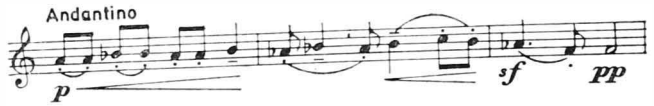
Dincolo de concizia primei părți — *Allegro semplice e rustico* — și de primul aspect ce se desprinde din audiția ei, alternanța tematicii dinamice, viguroase, cu un element contrastant, cantabil, analiza dezvăluie o construcție deosebit de interesantă. Deși contrastul de caracter despre care vorbeam ar pleda pentru orientarea întregului spre o formă de lied, opoziția profilului motivelor tematice principale, felul în care ele se succed, sugerează mai degrabă schema miniaturală a unui *allegro* de sonată. Bineînțeles, este cazul unei structuri tratate cu maximum de economie așa cum, încă din divertismentul clasic, sînt rezolvate formele de sonată incipiente. Expoziția, extrem de lapidară, se deschide direct cu ideea motivică principală, imprimînd întregii secțiuni un ritm pregnant, jucăuș. Privind însă configurația acestei presupuse teme a I-a, să remarcăm, și acest lucru rămîne valabil pe parcursul *Divertismentului*, că fiecare măsură este construită pe motive deosebit de pregnante, îngăduind în cîteva momente să se impună profilul distinct. „Secretul", de fapt o fină observație a practicii cîntului și jocului popular de către compozitor, constă în suprapunerea elementului melodic (care poate suferi schimbări de ambitus sau de direcție, ascendentă-descendentă) pe un element ritmic cu profil caracteristic, ușor de recunoscut indiferent de aspectele variaționale melodice în care apare :

Din materialul acestei prime idei, concluzia, și totodată puntea, conduce la tema secundă (relația de moduri, *Re-Fa* înlocuiește aici tradiționala succesiune tonică-dominantă). Deosebirea este și mai bine marcată prin plasarea acestei idei secunde în registrul grav (față de expunerea precedentă a viorilor prime și prin contopirea melodico-ritmică, diferită de sistemul temei principale. Aici, posibilitățile de prelucrare vor fi legate de lărgirea sau restrîngerea intervalelor, într-un cadru fix.

[1]) Din *Programul de sală* al Concertului Radioteleviziunii, 16—XI,1972.

[2]) Scris inițial pentru quartet și prezentat astfel de formația „Muzica" în turneul întreprins recent în Anglia și S.U.A. Versiunea orchestrală, concepută în același timp, a fost prezentată de Orchestra Radioteleviziunii, dirijată de Paul Popescu, la 16—XI, 1972.

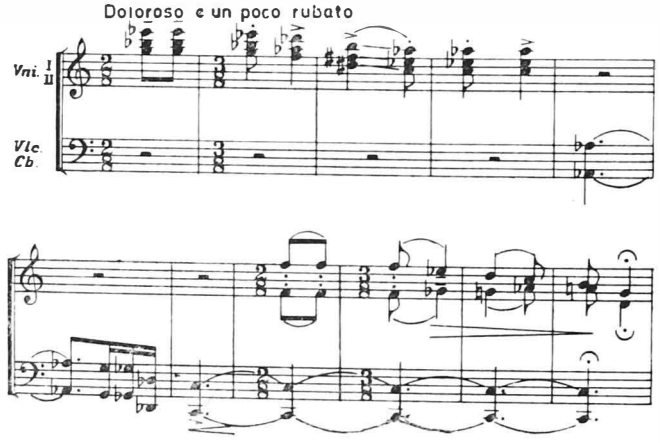
[3]) Vezi *Programul de sală* din 16—XI, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro

Expoziția se încheie cu reluarea primei teme, ordinea fiind însă schimbată, insistîndu-se mai ales pe formula concluzivă (măsura a 2-a și a 4-a din ex. 1). Cum era de așteptat, deși spațiul acordat secțiunii *Allegro* din *Divertisment* este restrîns, dezvoltarea ocupă proporțional cea mai mare parte a desfășurării. Procedeele utilizate sînt de opunere a celor două idei, cu insistență asupra celei secunde care, datorită formulei ritmice, îngăduie reluarea secvențată, trecînd de la grav la registrul înalt, spre o culminație. În acest punct este plasat un episod mai liniștit, liric *(Andantino)*, cu intervale apropiate și o tentă de mod minor. Vocile intermediare, care pînă acum participaseră la susținerea ritmică sau executaseră o figurație de virtuozitate, însoțesc acest mic cîntec, asigurîndu-i un spațiu armonic ce aduce aminte de procedeele de eterofonie ale ansamblurilor populare.



În locul unei reprize complete, compozitorul a optat pentru reluarea doar a primei teme, care are acum aspectul de concluzie a tabloului, imprimînd definitiv ambianța sărbătorească, dinamică, dorită de compozitor.

A doua parte a *Divertismentului* — *Doloroso e un poco rubato* — apelează la o temă autentică de bocet [4]), pregătită de o expunere dramatică în care elementul tematic este cuprins în centrul cvartetului de coarde (violoncel) și însoțit de tremolo-ul viorilor și violelor și de o creștere sonoră culminativă. De-abia după aceea, tema iese cu pregnanță în evidență, construită din două strofe despărțite de o scurtă frază a violoncelului și contrabasului.

[4]) Tema a fost remarcată de George Breazul și publicată ; de asemenea, Martian Negrea o include în *Tratatul de armonie* (Ed. Muzicală, pag. 115) și o dezvoltă în *Concertul pentru orchestră* (partea II-a, *Andante).*

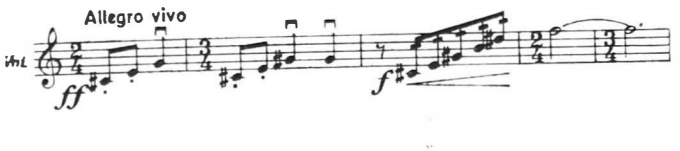
Cele patru variațiuni reiau ca structură forma întregii expuneri tematice, dimensiunile fiind însă oarecum deosebite (decurgînd din însăși alternanța de formule ternare și binare ale temei). Procedeele folosite sînt gîndite ca un flux continuu, fără a marca opriri între o variațiune și alta, mergînd treptat spre culminație ; *Var. 1,* 16 măsuri — imitații motivice violoncel-violă, la distanță de trei optimi ; *Var. 2,* 23 măsuri — tema în registrul înalt, apoi în cel grav, însoțită de figurație armonică și „colorată" cu flageolete care dau o anume transparență țesăturii sonore ; *Var. 3,* 22 măsuri — metamorfozarea temei prin inversarea intervalelor, apoi spre încheiere suprapunerea a două aspecte, cel larg, cantabil, și altul sub forma unui motiv ostinat, ducînd la expunere în *tutti* a temei, în concluzia variațiunii ; *Var. 4* — 20 măsuri — fragmentarea temei, „analizarea" ei pe elemente ce o compun, rezultînd un mozaic polifonic care atinge punctul cel mai depărtat de prelucrare a materialului, armonic, ritmic și intervalic ; *Coda,* 14 măsuri — din figurațiile executate pe structura temei se desprind, în sonorități scăzute, ecouri care încheie ciclul variațiunilor. Ceea ce reușește Mircea Chiriac în această parte secundă este atmosfera meditativă, uneori cu accente dramatice, supusă unui suflu unic al rostirii, care maschează tehnica variațională, dînd impresia unui cîntec lung, ce se deapănă neîntrerupt. În accepțiunea de divertisment, partea lentă este tablou de gen, în care în locul romanței, serenadei sau barcarolei, compozitorul a situat o piesă specifică muzicii lente populare.

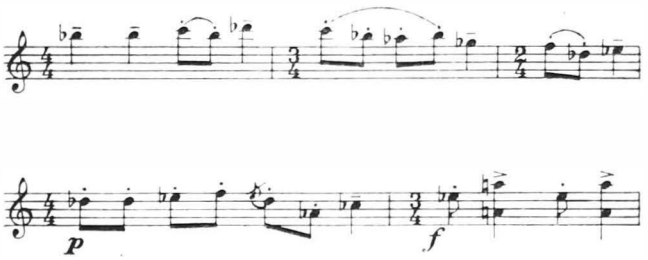
Din punct de vedere instrumental, Finalul — *Allegro vivo* — este poate cel mai caracteristic pentru tipologia de divertisment românesc. Compozitorul se inspiră din sonoritatea tarafurilor ardelenești, alcătuite dintr-un violonist *primaș,* din *contrași* și un instrument de coarde, grav (violoncel sau contrabas), adaptat ca percuție — „broancă". [5]) În această ambianță este construit un rondo strălucitor, plin de vioiciune, cu o succesiune de efecte multicolore. Ideile care stau la baza tematicii sînt, ca și în prima parte, foarte caracteristice ritmic și intervalic, imprimînd ascultătorului cîteva clișee motivice pregnante.

În grupul principal de teme, predomină schimbările dese de măsură, oferind un mozaic

[5]) Orchestrația acestei ultime părți se bazează pe evocarea efectului de „broancă". Instrumentul popular este „adaptat" — căluțul tăiat drept, pentru a se acționa simultan asupra tuturor coardelor, acordajul în cvarte, care produc pe plan armonic acorduri de cvarte, nedefinite, și execuția prin lovirea coardelor cu un bețișor, „piscălău". În versiunea orchestrală, aceste procedee sînt redate prin efecte „col legno", pizzicate obișnuite, pizzicate de tip Bartok (lovirea coardelor de limba instrumentului), „sul ponticello" etc.

https://biblioteca-digitala.ro

de accente, de combinații ritmice. Prima temă se impune cu motivul inițial, arpegiat :

pe cînd cea de a doua sugerează pulsația ostinato a jocului :

Între aceste două teme-motive se angajează un dialog continuu, care spre sfîrșitul rondoului se amplifică prin prelucrarea intervalică și ritmică a elementelor componente, ducînd la o multiplicare a efectelor și, ca în prima parte, la decantarea materialului care, în concluzie, se rezumă la motivul principal îmbogățit cu desenul de virtuozitate al viorilor și ritmul sincopat din tema centrală a rondoului. Aceasta este poate cea mai apropiată de efectul sonor al tarafului, prin alternarea unei formule de joc (Ex. 7, a) cu o punctare ritmică deosebit de violentă a sincopelor (Ex. 7 b).

Ar fi poate greșit să spunem că aici autorul a apelat, accidental, la anumite „picanterii" armonice, rezultate din efectul instrumental amintit. Pe parcursul întregii lucrări, soluțiile scriiturii de ansamblu împletesc continuu problematica armonizării modale cu cea a unei permanente polifonii a vocilor, fără a forța însă firescul stilului de muzică bazată pe experiența instrumentiștilor populari. Nu o preluare anecdotică a efectelor, nici o tendință de „poporanism", îl animă pe Mircea Chiriac. În dorința de a stabili coordonatele genului, așa cum există în practica populară, compozitorul a ocolit exprimările simpliste, dar și cele prea emfatice, menajînd proporțiile și echilibrînd întregul. Iată de ce, ținînd cont că atitudinea stilistică a lui Mircea Chiriac este deliberat orientată spre un anumit făgaș de muzică românească, acest *Divertisment pentru orchestră de coarde* convinge prin sinceritate și sentiment, unind candoarea cu măiestria.

Concert pentru trompetă și orchestră de Aurel Popa

de COSTIN CAZABAN

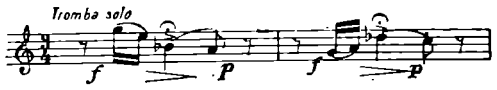
Autor al unor volume interesante sub aspect profesional, bune mijloace de deprindere a tainelor instrumentației și orchestrației, Aurel Popa se dovedește și în practica sa componistică un minuitor eficient, anticipînd efectul scontat cu siguranță, iar *Concertul pentru trompetă*, deși o partitură mai veche (1958), rămîne totuși important în literatura românească a instrumentului tocmai prin aceste date de coerență a scriiturii. Despre competența compunerii unei partituri dedicată trompetei nu mai trebuie să vorbim, pentru că Aurel Popa a fost el însuși trompetist și profesor autorizat în predarea acestui instrument dificil și greu de echilibrat într-un ansamblu. Compozitorul este, de altfel, autor al mai multor piese dedicate suflătorilor de alamă ca și al unor orchestrații (după Enescu, Golestan, Debussy), văzînd aici latura predominantă a talentului său muzical.

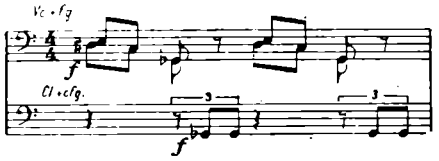
Dispus în trei părți contrastante ca tempo, după tradiția genului, *Concertul pentru trompetă* respectă cerințele de bravură instrumentală impuse acestei forme dialogate. Părțile, forme de *lied* bi- sau tripartite, de dimensiuni mici, se adună într-o succesiune legată, autorul vădind grijă înspre continuitatea formei, asigurată printr-o intervalică și armonie comună (suprapuneri de cvinte, acorduri cu elemente adăugate, politonalisme care, toate, ne duc cu gîndul la muzica lui Poulenc sau poate Șostakovici) și prin micșorarea, sau dimpotrivă, potențarea contrastelor de mișcare între secțiuni. Astfel părțile I-a și a II-a sînt continue, partea I-a aducînd un B domolit ca tempo, ceea ce împreună cu cadența instrumentului solist fac lină trecerea spre partea a II-a, iar între părțile II și III mutația dinamică este bruscă, echilibrată de o secțiune în partea a III-a, în tempo mult lărgit, care o racordează la expresia părții secunde.

Orchestra comportă, după tiparul obișnuit, cîte trei suflători de lemn, patru corni, trei trompete, trei tromboni, o percuție restrînsă căreia i se adaugă harpa și vibrafonul și cvintetul de coarde, bineînțeles în afara trompetei soliste.

https://biblioteca-digitala.ro

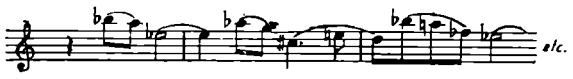
Două măsuri introductive deschid *allegro*-ul primei părți, în formă bipartită. Un acord (dispunere de două și patru secunde mari despărțite de o terță mică).

La corzi și lemne, rezolvat o măsură mai tîrziu (în acest al doilea acord observăm o mai clară îndreptare către armonia cu elemente adăugate, fiind un acord de Sol cu la și fa diez suprapus) determină replica trompetei soliste, pe celule de anticipare tematică.

De aici reținem cvarta mărită opusă terței minore, căci ele vor asigura coerența intervalică a părții. Al doilea răspuns al trompetei are profilul inversat. Repetarea intactă a *glissando*-ului de harpă și a *staccato*-ului cu apogiatură, la flautul piccolo, induce o atmosferă de așteptare, anacruzică.

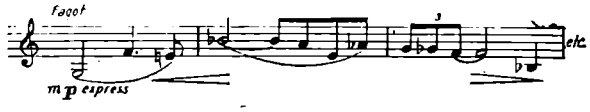
Allegro-ul propriu zis debutează cu un ostinato al corzilor grave și fagoților.

Se păstrează terța (mare și mică) și cvarta mărită, în cadrul unui contrast ritmic între primul timp divizat binar și repetarea divizată ternar a ultimului sunet al celulei.

După două măsuri, trompeta solistă aduce tema secțiunii.

Capul tematic, ce fusese anticipat introductiv este despărțit în reaparițiile sale de gamele virtuoase ale instrumentului, pentru ca apoi să fie absolutizat doar acest cap, realizîndu-se o concentrare și o întărire a expresiei prin menținerea pe loc a mersului de secundă și amplificarea saltului descendent. Tema va avea deci următoarea structură: C.T. + gamă; C.T. + gamă; C.T. (secundă + cvartă mărită); C.T. (secundă + cvintă mărită); C.T. (secundă + cvartă mărită) și încă trei repetări secvențate la interval de secundă descendentă.

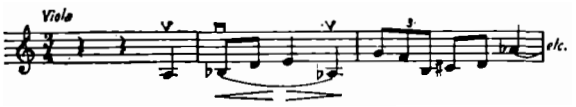
Tot trompeta, eliminînd de astă dată capul tematic și păstrînd gamele, face trecerea spre o scurtă prelucrare a materialului. Acompaniamentul este asigurat de oboiul 2, clarinetul 2 și viorile secunde printr-o pedală de șaisprezecimi repetate, introduse de o secundă ascendentă, pedală ce seamănă foarte mult cu tema primă a celei de a III-a părți a concertului. (ex. 8). Cornii și violele întăresc această țiitură însă prin diviziune ternară. Se păstrează și ostinato-ul inițial, îmbogățit de timpani. Peste tot acest acompaniament, se reia tema de către flaut, oboiul 1, clarinetul 1 și viorile prime, cu gamele eliminate și îmbogățite sub raport melodic.

În acest enunț tema va fi amplificată.

O cezură aduce vechiul ostinato risipit altfel la corzi, iar la trompetă pasagii agile, izvorîte din temă, variate ca situații ritmice și procedee. Tot solistul reia apoi capul melodic al temei și impune un dialog între el și viori, în care ambii parteneri schimbă replici deduse din cele două componente ale ideii muzicale (corzile — capul tematic, iar trompeta — gamele).

Secțiunea B a primei părți, *Poco meno mosso*, care survine după această antifonie, aduce un climat mai aerisit, impus încă de la început de jocul staccatelor violoncelului, pe o alternanță neregulată de două sunete la secundă mare unul de celălalt. Fagotul expune tema secțiunii, meditativă, contrastantă cu pri-

mul material tematic prin profilul ei ascendent, divulgat chiar de septima inițială. Prelucrată heterofonic și contrapunctic (oboi, corn englez, corn, corzi) tema țese o pînză peste orchestră, într-un stil de tradiție enesciană, cenzurat însă rapid de reluarea ideii muzicale a secțiunii de către instrumentul solist, într-un spirit prelucrativ (spațializează celulele importante, introduce game, comentarii). Flauții au o figurație melismatică agilă, iar substanța muzicală este îmbogățită și de o alunecare semitonală a cornilor ce se instituie ca un plan de sine stătător. Muzica se rarefiază în opriri acordice întrerupte de intervenții solistice ale viorii, harpei și trompetei. Întreaga secțiune B a primei părți, de o pulsație mult mai lentă, are o curgere mai difuză, mai comentativă, contrastînd cu economia primei secțiuni și pregătind, din punct de vedere expresiv, cea de a doua parte.

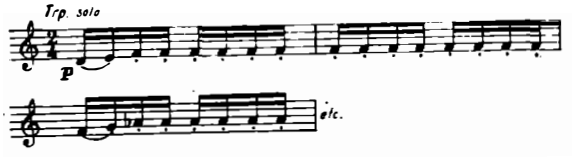
https://biblioteca-digitala.ro

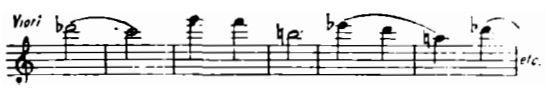
Cadența asigură practic trecerea dintre cele două părți. Se reiau elemente ale capului tematic inițial, fragmentate, prelucrate în tehnici variate, alternate cu reziduuri din ideea muzicală a B-ului, conform obiceiului de mult stabilit pentru această secțiune indispensabilă unei adevărate forme concertistice.

Partea a II-a duce și mai departe, în condițiile noului tempo, dispersia orchestrală și motivică începută în prima parte. Fondul este țesut de trompete (un joc de armonii de două secunde mari alternînd cu o secundă mare și una mică, suprapuse) cu intervențiile specifice ale tobei mici și cu o celulă de un mai mare grad melodic la vibrafon. Tema este încredințată, de astă dată, violei, al cărei timbru melancolic se potrivește cu expresivitatea calmă, narativă a acțiunii.

Recunoaștem în ea reminiscențe ale materialului tematic din prima parte, în special saltul descendent de cvartă mărită. Tema trece la violoncel și viori în contrapunct cu vibrafonul a cărui intervenție devine tot mai melodică. Reluată de solist, este dinamizată pregătind trecerea spre B-ul părții, construit peste un tril de șaisprezecimi suprapus trioletelor la corzi.

Elementul tematic al B-ului, introdus de clarinet, este de o mai mică pregnanță, tocmai pentru a nu rupe fluența discursului. Construit pe diviziuni ternare ale optimilor și pe o continuare punctată, motivul acesta impulsionează treptat, în sens melismatic, întreaga desfășurare muzicală. După o acumulare, cellii și basii aduc un fel de frază de concluzie ce reimpune, sub o figurație aparte, atmosfera meditativă și pregătește repriza A-ului. Trompeta, în contextul figurațiilor secțiunii mediane păstrate pentru a asigura fluența, reia tema primă a părții, conducînd-o spre o culminație sonoră, un canon în care se urmăresc viorile și lemnele, pe de o parte, cu alămurile, pe de altă parte. Intervalul la care se face imitația este nona inferioară, iar distanța dintre cele două intrări este de doi timpi, asimetrică în contextul măsurii ternare. Corzile grave, clarinetul bas și fagotul fac o armonie de cvinte. Trompeta rememorează codal celule tematice peste flageoletele la semiton ale viorilor.

În ultima parte forma este tripartită dar nu cu repriză ci cea de a treia secțiune aduce o muzică nouă.

Două măsuri introductive, trompeta executînd un pasaj cromatic, anticipă velocitatea temei, în valori egale, semănînd cu o toccată, încredințată în întregime instrumentului solist.

Această temă ce fusese anticipată în partea I-a pune la grea încercare resursele tehnice ale trompetei prin notele sale repetate, staccato- precedate de un scurt mers legato. Pe tot parcursul acestei secțiuni tema este susținută de solist, care trece pe nesimțite la prelucrarea ei, prin secoventare celulară, mărirea saltului introductiv, apelarea la scări cromatice intermediare între elementele tematice de bază, antiteză între legato și staccato. Tema este susținută de un ostinato la corzi, treptat, comentariul orchestral diversificîndu-se. Un dialog pe elemente tematice între trompetă și viori pune capăt secțiunii.

Secțiunea centrală are un tempo mult lărgit și include în ea o altă suprafață, încă și mai potolită. O temă cantilenică este încredințată viorilor, flautului și oboiului prim.

În meandrele temei observăm cvinta micșorată, unificatoare a întregului sistem de intonație. Diversele formule de acompaniament, de o pulsație mai lentă sau mai rapidă, antrenează lemnele, cornii și corzile grave. Armonia este construită pe celule pentatonice de secundă mare asociată terței mici. După o lărgire și mai mare a tempoului, o dinamizare treptată face trecerea spre ultima secțiune a concertului. Tema care survine aici este nouă, dar consecventă în axarea ei pe note repetate, de astă dată în diviziune ternară. Corzile țin o armonie de cvinte pe care harpa și lemnele o figurează. Flauții aduc un nou element tematic și lucrarea se încheie, după o extremă rarefiere a orchestrației, cu un unison precedat de un acord de cvinte.

Părțile concertului, lapidare, sînt gîndite în continuitate (primele două) sau în contrast. Solistul este pus în situații diferite, avînd posibilitatea să-și arate toate resursele instrumentale.

https://biblioteca-digitala.ro

Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană

de **CLEMANSA LILIANA FIRCA**

Domeniul analizei muzicale ni se pare astăzi unul dintre cele mai susceptibile a reflecta atît progresele și perfecționarea ca disciplină, cît și prefacerile în conținut și obiective ale muzicologiei românești din aproximativ ultimele două decenii, în raport cu aceea a unei etape imediat premergătoare care însumează, după aprecierea noastră, perioada interbelică și anii ce o prelungesc pînă către 1950 și chiar după jumătatea secolului. Nu numai o impetuoasă sporire numerică a studiilor analitice înregistrată în aceste ultime două decenii îndreptățește afirmația de mai sus, ci și o examinare comparativă, din alte puncte de vedere decît cel cantitativ, a situației analizei în cele două faze istorice menționate : este o examinare pe care de altfel ne-o propunem, adoptînd drept criterii ale ei : a) obiectul analizei sau sfera ei de aplicare; b) funcția și finalitatea ei științifică : c) modalitatea analizei, și, ca un corolar al acestora, d) locul și rolul deținute de analiza muzicală în complexul pluridisciplinar al științei muzicii.

Tradițiile analizei ca modalitate specifică de studiu al *compoziției* sînt, în muzicologia noastră, de foarte recentă dată. După o perioadă de absență aproape totală a preocupărilor analitice în peisajul muzicologic interbelic, abia începînd din deceniul al patrulea pentru a se accentua în următoarele două, atari preocupări se profilează în domeniul folcloristicii și al bizantinologiei (fapt simptomatic pentru o muzicologie angajată în relevarea și fundamentarea valorilor muzicale naționale), mai ales prin aporturile — reprezentînd totuși experiențe disparate de cercetare — ale unor mari personalități ale muzicologiei „clasice" românești. La George Breazul și Constantin Brăiloiu, analizarea sub raportul structurii muzicale a folclorului se face pentru prima dată în spiritul unei extreme rigori sistematice, chiar dacă studiile de acest tip sînt inegal reprezentate în opera celor doi muzicologi și chiar dacă ele comportă fie optica istorică, fie deschiderea către etnomuzicologie, ca unghiuri de cercetare ce uneori diferențiază, iar alteori apropie pe numiții savanți. Un echivalent al acestor preocupări l-au oferit studiile analitice — întreprinse însă dintr-o largă perspectivă teoretică-istorică — consacrate de I. D. Petrescu patrimoniului bizantin.

Se mai poate adăuga că în cronicile muzicale ale lui G. Breazul, analiza produsului componistic se află îndeobște prezentă în subtext, că ea este implicită, am spune, actului critic.

Finalitatea analizei s-a confundat, așadar, în perioada la care ne referim, cu una sau alta dintre finalitățile specialității muzicologice în care ea era folosită. *Mai ales în cercetările comparative*, analiza a constituit instrumentul indispensabil investigării unor realități și demonstrării unor adevăruri, privind în primul rînd specificitatea națională și, eventual, evoluția istorică (inclusiv într-o „proto-istorie" muzicală), funcția psihologică și cea psiho-socială a muzicii. Însești obiectivele teoretice pure ale analizei — cum ar fi, de pildă, determinarea unor sisteme muzicale, modale sau ritmice — s-au conturat cu precădere tot în interiorul științei, comparate sau nu, a folclorului (cu extensia pe care aceasta a cunoscut-o spre etnomuzicologie) sau, prin contribuțiile amintite, în domeniul bizantinologiei.

O dată fixate obiectul și obiectivele, unghiul structural de abordare a fenomenelor și chiar premisele teoretice ale acestei abordări, analiza a adoptat, în funcție de toți acești factori, modalități diverse : studiul de la simplu la complex al fenomenelor, modalitatea comparatistă, sau (ca în studiile dedicate sistemelor ritmice din folclor ale lui Brăiloiu) calea determinărilor pe baze statistice, modalități care s-au și interferat uneori în cuprinsul studiilor.

Solicitată deci în investigarea altor domenii decît acela al compoziției, subordonată atît ca obiect cît și ca finalitate unor ramuri de cercetare muzicală întrucîtva închise și de sine stătătoare, analiza a avut, în muzicologia românească de pînă pe la mijlocul secolului, fie calitatea de *instrument* de cercetare — și nu aceea de disciplină autonomă —, fie caracterul extrem de circumscris al unei „specialități în specialitate".

Schimbările în statutul de existență al analizei au survenit în momentul producerii unor mutații în *obiectul* ei, și anume atunci cînd, intrînd în „drepturi" ce-i erau hărăzite de tradițiile universale ale genului, ea a devenit, în actuala muzicologie românească, modalitatea primordială de studiere a operei muzicale și a artei componistice în general. Acest nou fenomen de specializare muzicologică a corespuns necesității de a depăși situația unei acumulări de „datorii" ale muzicologiei față de creație. Într-adevăr, cunoașterea în primul rînd a creației muzicale românești, evaluarea dimensiunilor și potențelor ei, nu se putea realiza la nivelul superioarelor generalizări teoretice fără punerea la îndemîna teoreticienilor a unui cît mai bogat efectiv de analize, chemat să asigure cercetării o bază de date tehnice.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă s-ar concepe o tipologie a studiilor românești contemporane cu caracter analitic după criteriile conjugate ale *obiectului* și *finalității* analizei, s-ar constata că ea comportă, în mare, o stratificare în trei categorii, și în plus că, dacă nu întotdeauna din punct de vedere numeric, în orice caz după greutatea pe care ele o au în ceea ce am numi o „conștiință muzicologică" a prezentului, aceste categorii îndreptățesc dispunerea lor în piramidă. ● primă categorie, formînd baza piramidei, o constituie cea a analizelor, raportate la produsul componistic individual, fie la *o* lucrare anume (specia analizelor de partituri izolate fiind, de fapt, cea mai numeroasă), fie la o latură a limbajului unui compozitor, fie în sfîrșit, la opera unui compozitor în ansamblul ei, așa cum se practică în monografii sau în studiile dedicate unor creatori (Enescu, Jora, Constantinescu, Drăgoi, Debussy, Janáček, Messiaen, Weber etc.). Analizele care instrumentează cercetarea unui domeniu special de creație, a unui stil sau a unei epoci alcătuiesc o a doua categorie, în care, pe de o parte caracterul special al unora dintre teme (cvartetele de Beethoven, melodica palestriniană, de pildă) determină o accentuare a tehnicității și a caracterului de erudiție profesionale ale studiului, iar pe de altă parte, vasta sinteză artistică presupusă de altele dintre domeniile abordate (polifonia vocală a Renașterii sau formele muzicale ale barocului la Bach) obligă la o viziune generalizatoare, la unele sinteze teoretice chiar. Dacă prin obiectul cercetării — creația — ca și prin țelul de a edifica asupra modalității compoziționale, această a doua categorie de lucrări analitice se înrudește cu precedenta (există de altfel osmoze între cele două), în schimb, prin veleitățile teoretice sintetizatoare ale unora dintre contribuții, mai precis, prin referirile la tipuri structurale văzute din unghi sistematic-istoric, numita categorie de studii face tranziția spre cea de a treia și ultima. Aci, analizele de „material" componistic nu mai slujesc explicitării unor mecanisme de creație, ci elucidării unor probleme sau concepte teoretice (ca de pildă conceptul modal sau cel ritmic în muzica sec. XX, eterofonia, conceptul de „cromatism diatonic", raportul temporal-spațial în muzică etc.).

Tipologia propusă pînă aci ni s-ar părea neconcludentă fără discutarea factorului „modalitate", „metodă" a analizei, factor decisiv în judecarea eficienței acesteia, a puterii ei de pătrundere în realitățile pe care le investighează. Sub acest aspect credem că trebuie examinate îndeosebi analizele „propriu-zise", cum le-am putea numi, adică cele al căror prim și ultim obiectiv îl constituie determinarea mecanismelor și — în cazurile optime — a identității compoziției muzicale, în componentele sau în ansamblul ei ; aceasta pentru că, pe de o parte, în studiile analitice cu obiectiv teoretic modalitatea investigării comportă fie o anumită libertate eseistică — într-o accepție net *pozitivă a acestui ultim termen* —, fie o încadrare în rigori nu atît de *metodă*, cît de *sistem*, și pentru că, pe de altă parte, modul scolastic sau creator de concepere a acestor „rigori de metodă" ca și diversele poziții intermediare dintre ele ni se par a dovedi, prin însăși existența lor în analizele compoziției muzicale, că acest gen muzicologic traversează, tocmai din punctul de vedere al eficienței la care ne-am referit, momentul unor stringente întrebări.

Tipul de analiză cultivat, dacă nu exclusiv în orice caz de către marea majoritate a celor angajați în această direcție de cercetare, este tipul devenit „clasic" al analizei care reproduce filmul desfășurării arhitectonice a compoziției. Atentă cu precădere la elementul tematic și la procesele transformării lui pe parcursul operei, analiza de această factură studiază de obicei elementele de compoziție (structură armonică-polifonică, modalități ritmice etc.) numai în măsura în care ele se grefează pe osatura construcției. Originile istorice ale acestei practici analitice le găsim în descriptivismul analitic instituit în secolul XIX de către Kretschmar, în comparație cu care analiza contemporană a realizat însă o disjungere (uneori, e drept, nu îndeajuns de clară) între un tip care descinde direct — dar ca tip „vulgarizat", am spune — din „strămoșul" menționat, îmbinînd considerațiile tehnice cu așa-zise considerații „de conținut" (este tipul devenit caracteristic programelor de sală), și un tip specializat, „profesionist", al cărui profil l-am definit mai sus. El ambiționează, am adăuga, să demonstreze pas cu pas *cum* a fost compusă opera, să înfățișeze procesul compunerii în diacronia lui, identificînd — în bună parte justificat, desigur — actul elaborării componistice cu un act de construcție. Promovată și dezvoltată cu precădere de către compozitori, îndemnați de o curiozitate specifică formației să se aplece asupra laturii structurale, constructive mai ales, a lucrărilor, și care au și contribuit de altfel la impunerea ei ca *tip normativ* de cercetare, analiza în cauză nu a întîrziat să-și dezvăluie avantajele și dezavantajele științifice. Dacă o mare parte a literaturii muzicologice de acest gen s-a cantonat în rutină, și, sufocată fiind de un aprioriism al metodei, nu a izbutit să fructifice, prin autentica aderiune a analistului la substanța operei, datele „rețetei" de cercetare, dacă alteori, în zelul descompunerii pînă la elementul microstructural al operei, s-au atins spectaculoase și inutile performanțe, au existat în schimb cazuri în care depășirea schemei prestabilite de analiză, prin antrenarea în studiu a tuturor capacităților de intuiție și de cultură profesională (istorică, estetică etc.) dar mai ales a capacităților sintetizatoare ale cercetătorului, a determinat accesul real la ființa operei (surprinderea, într-o serie de analize, a procesualităților ciclice, variaționale, eterofonice sau a confruntărilor diatonicului cu cromaticul, proprii creației enesciene, constituie mărturia unui atare rezultat). Recunoaștem desigur între minimele și maximele pe care le-am relevat și o întreagă categorie de analize (uneori cu țel didactic) care fac serviciul fie a unor corecte informări tehnice, fie a unor informări ce realizează, pe linia tradiției amintite, un compromis onest între structura și semnificația muzicii.

În contrast cu modalitatea *evolutivă* de analiză — cum înclinăm a califica această uzanță a re-

https://biblioteca-digitala.ro

dării „pagină cu pagină" a partiturii — s-a profilat o alta care, respectînd specificul disociativ al operației analitice, riscă totuși într-o mai mică măsură decît precedenta o slăbire a controlului asupra întregului. Este modalitatea pe care am denumi-o *cumulativă* și care constă în studiul pe componente, pe dimensiuni structurale a muzicii. Inerentă în analizele cu caracter parțial (ca de pildă modalismul sau eterofonia la Enescu, armonia la Skriabin, arhitectonica la Janáček, fenomenele spațial-simetrice la Gesualdo di Venosa, aspectele de formă în sonata românească contemporană etc.), această modalitate este prezentă, cu optime rezultate, și în studierea unor opere sau domenii de creație (menționăm de pildă analizele de stil întreprinse sub raportul „parametrilor" melodic, armonic, polifonic, ritm, în formele mici bachiene, sau analizele la *Oedip*, dominate fie de preocuparea relevării concepției constructive și dramaturgice enesciene, fie de aceea a deslușirii componentelor de limbaj și stil) : posibilitatea coordonării și sintetizării, a refacerii întregului pe baza componentelor analizate este doar disimulată aci de extensia și „complicația" descompunerilor analitice, întrucît la baza acestor descompuneri se află o viziune de ansamblu asupra obiectului, obiect care sugerează el însuși cercetătorului unghiul de abordare analitică, „metoda" investigării.

O problemă deschisă ni se pare a o constitui abordarea analitică dintr-un unghi contingent celui structuralist a operei muzicale, întreprindere care ar viza determinarea exhaustivă a acesteia, nu numai la nivelul tuturor parametrilor morfologiei însă. Multitudinea operațiunilor de determinare a sistemelor de relații între elementele fiecăreia dintre componentele morfologice, și apoi de determinare a relațiilor dintre aceste componente (operațiuni realizabile desigur, *în totalitatea lor*, numai prin apelul la calculator și la munca de echipă) ar conduce, într-adevăr, doar la rezultate unilaterale, atîta timp cît dezideratul ultim, de esență eminamente filozofică, a acestui tip de cercetare, și anume determinarea relațiilor ce se stabilesc la nivelul complexului structiv-semantic, propriu prin definiție muzicii, nu și-ar găsi soluționările corespunzătoare.

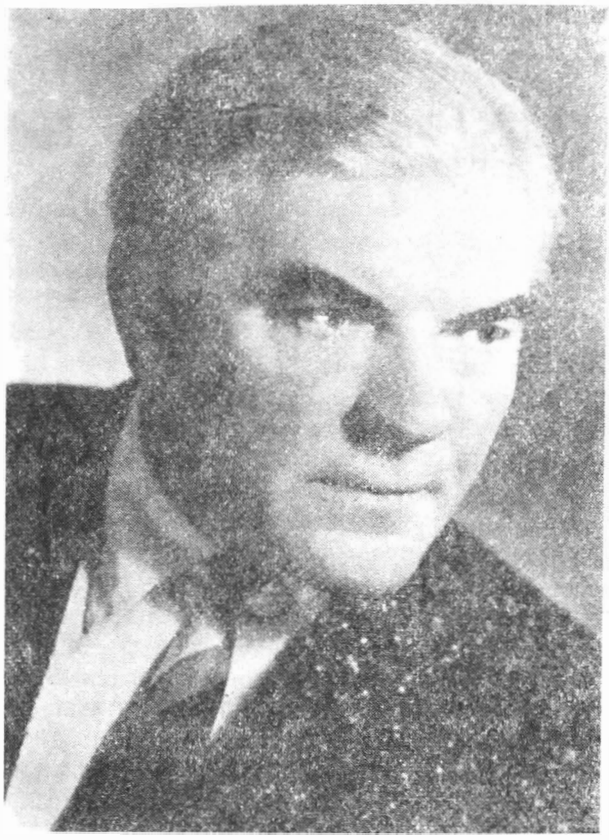
Din cele expuse se desprind o sumă de concluzii și de deziderate, privind rolul și specificul, în cadrul cercetării muzicologice, a muncii analitice. Demn de reținut ni se pare în primul rînd faptul că această muncă este chemată să se transforme — așa cum a și făcut-o în multe cazuri — într-o *muncă de concepție*, aptă pe de o parte să răspundă unor necesități tot mai adînci de studiere a fenomenului muzical în esența sa ontologică (să răspundă, așadar, nu atît întrebării *cum*, cît întrebării *ce*), iar pe de altă parte să satisfacă exigențele noii problematici de creație, ivite în cîmpul de cercetare al muzicologiei. În atingerea acestor țeluri, cel puțin tot atît de importante ca și lărgirea orizontului teoretic al analizei, sau ca și inovarea aparatului ei tehnic sînt, credem, desfășurarea analizei sub auspiciile sintezei și a unei viziuni dialectice, și condiționarea modalității de analiză de obiectul acesteia. Uzanța analizei *evolutive* trebuie să cedeze locul unei proceduri care să urmărească pe de o parte interconditionarea componentelor structurale și eventuala lor ierarhie funcțională în economia operei, și să integreze, pe de altă parte, fenomenul analizat în rețeaua complexă a acelora care, în timp și spațiu, îl prevestesc, i se asociază sau îl moștenesc (filiații, influențe, paralelisme și analogii, legături în perspectivă etc.). Contribuția analistului la dezvăluirea identității unei opere, a unui stil etc. nu se măsoară în funcție de meticulozitatea prezentării unor faze de constituire formală și nici de epuizarea pe parcursul analizei a categoriilor morfologice ale muzicii, ci în funcție de capacitatea discernerii fie a principiului unic, fie a grupului de principii care individualizează structural și ca semnificație fenomenul în cauză (este și motivul pentru care considerăm că etalarea tuturor fazelor și aspectelor travaliului analitic, pe baza cărora cercetătorul își elaborează concluziile nu este obligatorie, ele ținînd de o etapă „de laborator" a studiului). Pentru a concretiza cele susținute, vom observa că forța polarizantă a ritmului, calitatea sa de factor ordonator al celorlalte dimensiuni ale muzicii, demonstrate de Boulez în *Sacre du printemps* de Stravinski definesc „principiul vital" al acestei lucrări cu aceeași justețe cu care, de pildă, în analize ce ar ține seama de monismul de natură complexă al stilului enescian (stil rezultînd dintr-un ansamblu de factori convergenți), efortul cercetătorului s-ar orienta spre descoperirea zonelor de afinitate, a punctelor de contingență ce se stabilesc între diferitele modalități (eterofonie, modalism, principiu ciclic-variațional etc.) ale acestei muzici.

Datoare a se angaja în necunoscutul sensurilor operei și a-și înnoi neîncetat căile de explorare a acesteia, analiza muzicală trebuie să țină seama — astăzi, poate mai mult ca oricînd — de transformările uneori radicale ce au avut loc nu numai în gîndirea muzicală, ci și în gîndirea despre muzică, și să devină în consecință o expresie a intensificării și dinamizării efortului cognitiv dar și creator al teoreticianului.

Notă : Comunicare la sesiunea științifică jubiliară a Uniunii Compozitorilor, Institutului de Istoria Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

https://biblioteca-digitala.ro

VASILE POPOVICI



Cultura noastră muzicală, viaţa culturală a oraşului Iaşi, în care buciumul de glorii al trecutului îşi capătă ecouri demne în marile împliniri ale prezentului, sînt tulburate la scurt răstimp de dangăt grav care anunţă încheierea unei alte pagini de viaţă, de luptă, de creaţie. După dispariţia cu totul prematură a lui Achim Stoia, un alt artist, un alt dascăl luminat, un alt muzician patriot, îndrăgostit de popor şi de muzica acestuia, statornicit cu trup şi suflet pe meleaguri ieşene, maestrul Vasile Popovici a plecat dintre noi. Despărţirea lui de muzicieni şi de iubitori de muzică s-a întîmplat cu o discreţie care n-a făcut decît să ne surprindă dureros, căci firea-i blîndă, glasu-i molcom în care căpăta ritm şi rimă poezia oamenilor şi plaiurilor Moldovei, poezia şi cîntecul românesc, sfatul înţelept şi îndemnul generos deveniseră de decenii pentru noi toţi, pentru colegii şi pentru discipolii maestrului Vasile Popovici, aura sa umană, permanentizarea figurii sale în cultura şi arta României Socialiste.

L-am cunoscut îndeaproape pe maestrul Vasile Popovici, în anii eroici cînd învăţămîntul nostru muzical îşi căuta destinul nou, superior, de factor al valorificării talentului cu care ne este dăruit poporul. Dar îl ştiam mai de mult, din încîntătoarele sale coruri pe teme populare, din admirabilele *Velerim şi Veler Doamne* şi *Ziurel de ziuă*, care ne-au purtat paşii muzicali ai copilăriei şi cărora azi formaţiile corale în frunte cu corul „Madrigal" le perpetuează farmecul şi candoarea.

L-am cunoscut pe muzicianul Vasile Popovici militînd cu pasiune, cu exigenţă şi prestigiu pentru progresul creaţiei corale româneşti, alături de alţi maeştri de frunte ai genului, în Biroul Secţiei de cîntece de mase a Uniunii Compozitorilor, la Radiodifuziune, în nenumărate comisii şi jurii, în concursuri şi festivaluri. L-am citit şi l-am ascultat atunci cînd se destăinuia cu o simplitate care ascundea erudiţia, experienţa, discernămîntul, fie că se referea temerar şi fascinant la naşterea muzicii încă din leagănul omenirii, fie că explica misterul frumuseţilor corale cuprinse în paginile vechilor madrigale şi motete, ori în creaţia întemeietorilor de şcoală românească, de la Musicescu şi Chiriac, pînă la Mihail Jora, Sabin Drăgoi şi Paul Constantinescu.

Acest mister al frumuseţilor corale sălăşluieşte şi în partiturile lăsate de maestrul Vasile Popovici. M-am întrebat adesea cum de izbuteşte el să comunice tehnicii, de atîţia ştiută şi răsştiută, scriiturii corale, viaţă, culoare, expresivitate ? Răspunsul ni l-a dat compozitorul însuşi atunci cînd a vorbit despre meşteşugul maeştrilor pe care i-a studiat la Conservatorul din Iaşi şi la Schola Cantorum din Paris, atunci cînd a dirijat lucrările acestora în fruntea Societăţii muzicale „Cîntarea Moldovei" sau în fruntea unui cor care era solia muzicii româneşti în capitala Franţei. Răspunsul ni l-a dat însă cel mai elocvent însuşi creatorul Vasile Popovici, atunci cînd a cuprins într-un gînd şi o simţire elanul versului şi viersului popular, cu elanul sufletului său ; cînd din lirismul eminescian şi din eroismul simbolic al lui Roaită, din căldura dragostei întregii Românii pentru Partidul Comunist, al cărui membru a fost Vasile Popovici, din căldura dragostei pentru viaţa socialistă, el a creat cîntece prin care se rosteşte ţara. Arta sa configurează sonor caracterele cele mai firești ale universului celor mici, teme ale vieţii tineretului şi ostaşilor, nobila aspiraţie a omenirii pentru patrie, mituri dintotdeauna, efuziuni de romanţă şi vibraţii lirice de azi. Măiestrie în simplitate, melodism viu, pregnant, cu obîrşii în doină, în joc, în cîntecul străbun, înveşmîntat într-o armonie caldă, limpede — acesta este meşteşugul coral al pieselor cum sînt *Toată lumea are dor*, *Sara pe deal*, *Sirena lui Roaită*, *Stă de veghe tot pămîntul*, *Vom izbîndi*, *Partidul*, *Patrie bogată, minunată*, *Se-nalţă noi construcţii*. Multe din aceste piese s-au consacrat în repertoriul peren al mişcării noastre corale.

Opera maestrului Vasile Popovici, lupta şi năzuinţele sale îşi atestă mai mult ca oricînd rostul însemnat în cultura românească, îşi atestă mai mult ca oricînd, virtutea durabilităţii.

Dr. VASILE TOMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Flechtenmacher la teatrul din Craiova

Alexandru Flechtenmacher și-a desfășurat activitatea la Iași, București și Craiova. Tot ce s-a scris însă pînă acum despre prezența sa în Craiova se referă la activitatea de dirijor al Teatrului craiovean, în prima parte a anului 1853 [1]) și la propunerea făcută municipalității orașului, în 1858, pentru înființarea unei orchestre permanente. [2])

Dar legăturile sale cu orașul Băniei nu s-au limitat doar la aceste două momente. Documente inedite, descoperite la Arhivele Statului din Craiova ne informează asupra perioadei 1858—1859, pe care biografii săi nu o elucidaseră încă.

Scarlat Gănescu, antreprenorul teatrului, construit de Teodor Teodorini, a încheiat la 3 iulie 1858, conform uzanțelor vremii, un contract cu Consiliul orășenesc pentru reprezentațiile din noua stagiune, obligîndu-se „a avea la teatru o orchestră complectă, adecă : compusă din trei viori prime, două viori secondo, o violă, un violoncel, un contrabas, o flaotă, două clanarete, două cornuri, două trîmbițe, un trănbon, un bănbardon și tobă care să fie dirijată de D. Kapelmaistru Alecsandru Flechtenmahăru ca să conrăspunză la mulțumirea publicului." [3]) De bună seamă, Scarlat Gănescu discutase deja la București cu Al. Flechtenmacher despre această angajare. [4]) Hotărîrea muzicianului de a da curs dorinței noului director al teatrului și a veni la Craiova s-a concretizat prin prospectul din 18 iunie 1858, trimis municipalității cu numai două săptămîni înaintea încheierii contractului amintit. „Avînd mai întîi un orchestru convenabil în oraș, atunci s-ar forma și gustul artei și lesne s-ar putea păsi la formarea unei societăți filarmonice pentru susținerea unui Conservator de muzică și declamațiune dramatică." [5])

Cum la data întocmirii prospectului, Flechtenmacher venise la Craiova [6]), Scarlat Gănescu, în vederea începerii activității, la 2 iulie 1858, a încheiat contract cu 9 muzicanți suflători „din orchestra angajată pentru Teatrul Național." [7]) Contractul, în limba germană, era făcut pe termen de doi ani : „1 octombrie 1858 — 1 mai 1859 și 1 octombrie 1859 — 1 mai 1860", fiecare muzicant fiind plătit cu 41 ducați pe lună.

Evenimentul Unirii Principatelor Române l-a găsit pe Flechtenmacher la Craiova, iar unele din lucrările sale din această perioadă vorbesc despre acest mare moment [8]), fiind prezente mult timp în programele festive. [9])

În timpul șederii sale la Craiova, muzicianul l-a cunoscut pe Eugen Carada, revoluționarul care la 1848 a jurat pe Constituție la Pescăria veche a orașului. [10])

Flechtenmacher compune muzica la mai multe vodeviluri traduse și adaptate de poetul, actorul și omul de știință craiovean, [11]) sau a unor piese corale. [12]) Dintre acestea, *Cimpoiul dracului* s-a prezentat pe scena Teatrului în ziua de 7 ianuarie, 1859 sub conducerea muzicianului și avîndu-l pe Carada în rolul titular. [13])

Prezentarea acestui vodevil în ajunul Unirii fără „vederea cenzurii" a adus multe necazuri celor doi prieteni, mai ales lui Carada, care, „pe lîngă mai multe espresii coprinsă, neertate a să esecuta... a îndrăznit a adăoga și altele mai esagerate cum : ca ciocoi care-și vînde patria și-și trădează mandatul, etc... cu care cei mai mulți din domnii spectatori s-au cunoscutără atașați." [14])

După aproape un an de muncă intensă, în luna aprilie 1859, deși activitatea se desfășura fără întrerupere, artiștii au început să fie tot mai îngrijorați, deoarece nu mai primeau salariul prevăzut. Scarlat Gănescu plecase la Bucuresti cu scopul de a abandona Teatrul craiovean și a scăpa de obligațiile asumate. [15])

În această situație, atît Teodorini, cît și artiștii, mai ales muzicanții orchestrei, se adresează în mai multe rînduri Administrației județului, iar Teodorini, după ce solicitase forurilor anularea contractului de subînchiriere, la 18 iulie 1859, semnează actul de primire a teatrului cu întregul său inventar.

Anularea contractului dintre Teodorini și Gănescu a fost un motiv in plus pentru muzicanții orchestrei în frunte cu Flechtenmacher, capelmaistrul lor, să procedeze la fel în vederea unor noi angajări.

Din această perioadă se păstrează mai multe scrisori inedite ale lui Flechtenmacher care vorbesc despre activitatea sa de la Craiova, despre greutățile întîmpinate. Într-o ultimă scrisoare, datată 4 august 1859, Al. Flechtenmacher se adresa Administrației județului în următorii termeni : „Considerînd încă că posițiunea mea, fără venituri din moșii și altele ca D-lui nu-mi permite a aștepta mai mult fără a mă asigura pentru viitoriu ; Vă rog D-le Administratoriu să faceți cunoscut formal D-lui Gănescu, că de la data aceștia considerez contractele ca desfăcute, fără ca D-lui să poată avea vreo pretensiune asupră-mi, deoarece n-au voit a răspunde la întrebările foarte drepte ce i-am făcut." [16]) Revenind în București, în stagiunea 1859/1860 s-a angajat șef de orchestră la Teatrul din Capitala țării sub conducerea lui C. A. Rosetti, [17]) iar din anul 1860 se va dedica activității didactice. [18])

Prezența muzicianului pentru a doua oară la Craiova și dezideratele activității sale marchează o etapă importantă în viața culturală a orașului. Ea s-a resimțit în perioada imediat următoare în activitatea succesorului său Karl Theodor Wagner, ca și mai tîrziu cînd, în 1884, alți muzicieni, reluînd ideea prospectului său, vor înființa Societatea Filar-

https://biblioteca-digitala.ro

monica şi o şcoală de muzică instrumentală cu preţuri reduse. [19])

Activitatea lui Alexandru Flechtenmacher la Craiova din anii 1858—1859 — cu semnificaţii deosebite pentru viaţa muzicală a oraşului — se adaugă la informatica biografiei sale, completînd-o ca un modest omagiu adus marelui muzician şi patriot român cu ocazia celor trei sferturi de veac de la moartea sa.

Alexie Al. BUZERA

---

[1]) Viorel Cosma, *Muzicieni Români*, Lexicon, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, Bucureşti, 1970, p. 202.

[2]) Lelia Nădejde, *Al. Flechtenmacher, primul director al Conservatorului de muzică şi declamaţie din Bucureşti. Studii şi Cercetări de Istoria Artei.* Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, nr. 3—4 Bucureşti, 1957, p. 274 ; Dan Smîntînescu, *Noi contribuţii la biografia lui Alex. Flechtenmacher. Studii de Muzicologie*, vol. II. Bucureşti, 1966.

[3]) Arh. St. Craiova, Prefectura Dolj, inv. 77/1857, *f 28*

[4]) Rodica Oană-Pop, Alex. Flechtenmacher, *Viaţa în imagini*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Buc. 1964, p. 29—30.

[5]) Lelia Nădejde, op. cit. p. 274 ; Dan Smîntînescu op. cit. p. 164.

[6]) Alături de semnătură, Al. Flechtenmacher adaugă : „Craiova, iunie 18, 1858" (Dan Smîntînescu, op. cit,. p. 165).

[7]) Arh. St. Craiova, Prefectura Dolj, inv. 100/1860, *f 2*

[8]) *Marşul Unirii, Cadrilul unirii, Imnul pentru domnitor.* (Rodica Oană-Pop op. cit., p. 29 şi 40). Vezi şi George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, 1. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu. Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, Buc. 1966, p. 207—220.

9) Arh. St. Craiova, Foi volante, nr. 447.

[10]) Prof. Const. M. Popa, *Octavian Goga şi Craiova.* „Înainte" din 14 aprilie, 1972 p. 2.

[11]) *Cimpoiul dracului ; Fermecătoriţa ; Banii, Gloria şi Amorul.* (Viorel Cosma op. cit., p. 202).

[12]) *Cîntec ostăşesc.* (George Breazul, op. cit. p. 217).

[13]) Arh. St. Craiova, Prefectura Dolj, inv. 80/1859, *f. 2.*

[14]) Idem.

[15]) Idem, f. 10.

[16]) Idem, f—53.

[17]) I. Massoff, *Teatrul românesc, privire istorică*, vol. 1. Ed. pentru Literatură Bucureşti, 1961, p. 480.

[18]) Rodica Oană-Pop şi Dan Smîntînescu, în lucrările citate.

[19] Alexie Al. Buzera, *Contribuţii la cunoaşterea vieţii muzicale a oraşului Craiova.* Studiu dactilografiat, p. 182.

Însemnări despre Constantin Castrişanu

Într-un articol publicat în *Scînteia* din 16 aprilie 1968, compozitorul Constantin Bobescu îşi aminteşte de un spectacol ascultat cu 46 de ani în urmă, la Paris, la teatrul Mogador, cu opera *Înşiră-te mărgărite* de Constantin Castrişanu şi după ce remarcă despre acesta că era „un compozitor mult apreciat de profesorul său Vincent d'Indy" se întreabă : „unde mai este această operă ?"

Castrişanu s-a născut la Bucureşti, în anul 1889 şi a murit la Cambo, (Franţa) la 12 ianuarie 1923. Încă adolescent fiind, compunea piese corale pe care le executa cu un grup de prieteni de liceu, la Biserica Antim. Absolvent al liceului Şincai din Bucureşti, se înscrie în acelaşi an cu Mihail Vulpescu la Conservatorul din Bucureşti — 1909 — la clasa de cînt a lui Popovici Beyreuth şi la clasa de principii de armonie a lui D. G. Kiriak. Talent vădit, deseori suplinea pe maestrul Kiriac la cursurile sale. Între anii 1907—1908, cîntă în corul Bisericii Brezoianu, ca tenor, sub conducerea dirijorului Ion Croitoru.

Era slab, deasupra înălţimii obişnuite, cu o frunte mare. Nasul acvilin, gura plină, mîini delicate şi energice. Foarte cumpănit în apucături, mult delicat în discuţii. Preocuparea lui era exclusiv muzica pentru care căuta texte şi poeme de mari autori.

Mînat de dorul artei, în anul 1910 pleacă la Paris şi se înscrie la Schola Cantorum.

Element ordonat, disciplinat şi muncitor neobosit, în scurt timp, prin calităţile sale neobişnuite, se face iubit de bătrînul său maestru Vincent d'Indy şi de distinşii profesori de acolo : de Lioncourt, de Serres, Jeblin, etc. Vibraţiile acestei prietenii au continuat şi după moartea lui Castrişanu, cînd autorul *Simfoniei pe tema unui cîntec de la munte* va termina cu mîna lui ceea ce rămăsese în mod tragic nedesăvîrşit în *Cvintetul pentru coarde şi pian* al lui Castrişanu.

În vacanţa anului 1913, povesteşte prietenul său Mihail Vulpescu, Castrişanu revine în ţară cu dorinţa de a încerca să reprezinte opera *Înşiră-te mărgărite*, pe un libret de Victor Eftimiu. Pînă la urmă opera nu a putut fi reprezentată.

În perioada primului război mondial, Castrişanu a compus o serie de arii pentru voce şi pian şi a realizat acompaniamentul la opt cîntece populare culese de Mihail Vulpescu şi publicate în *„Doina de Roumanie"* în 1917, apărute la Paris în editura Jean Vieu. Semnificaţia patriotică a acestei apariţii este evidentă. În aceeaşi perioadă compune cîntecul patriotic *Vers les Carpathes*, pe un text de Victor Eftimiu, tradus în limba franceză de Marc Varenne. Lucrarea a fost cîntată în primă audiţie de Mihail Vulpescu, la 21 septembrie 1916, la *Concert Rouge* sub direcţia lui Joseph Jemain, în *Jardin de Luxembourg*, recîntată apoi la alte sute de concerte. Compozitorul scrie în 1919, tatălui său : „a fost cîntată în toată Franţa şi la *Sorbona*, în 1917. Marşul era ascultat în picioare, aplaudat cu mîinile, cu bastoanele, cu pălăriile şi cu picioarele ; — e frumos să fii aclamat în felul acesta !"

Despre concertele de la *Concert Rouge* şi *Sorbona* de la 28 iulie 1917 (manifestare aflată sub patronajul

https://biblioteca-digitala.ro

Președintelui Republicii, în vederea remiterii solemne a steagului lui Ștefan cel Mare ce a fost găsit la Mînăstirea bulgară Zografu — Muntele Athos — și trimis Franței de Generalul Sarrail pentru a fi înmînat României) scrie că s-au bucurat de un succes extraordinar : la primul concert au fost bisate numai lucrările semnate de el iar la cel de al doilea a figurat singur ca compozitor.

Referitor la examenul de la Schola Cantorum scrie, dînd un extras din presă : „la Schola Cantorum înregistrăm un admirabil succes al tînărului compozitor român Constantin Castrișanu, — elev serios al maestrului Vincent d'Indy — cu o simfonie de o valoare incontestabilă."

În 1918 compune *Cvintetul pentru coarde și pian* apreciat de către Vincent D'Indy ca fiind o operă remarcabilă și *Le Roi des Rois* — vieux Nöel — pentru orchestră și orgă.

Începînd cu vara anului 1919 și pînă în 1922, Constantin Castrișanu este invitat să-și petreacă vacanțele la castelul contelui Savigny de Moncorps la Fertot în tovărășia prietenului său Mihail Vulpescu. Savigny aflase de situația precară a compozitorului și a dorit să-i ofere condiții de liniște necesară creației. Între altele, aici el compune poemul simfonic *Fertot* și opera *Tombelaine*.

Urmărind corespondența cu tatăl său, aflăm că așteaptă cu mare nerăbdare executarea lui *Făt-Frumos*, dramă în 4 acte pe care o scrie în acel moment pe un text francez — și că aceasta va fi ziua cea mare, bucuria, fericirea pentru el și pentru toți ai lui. „Aveți încredere, numele meu nu vă va face de rușine", așa își încheie compozitorul scrisoarea adresată tatălui său.

Dar munca istovitoare a compozitorului nu era susținută de condiții de viață potrivite ; slabele mijloace, salariul de la Capela Română, unde cînta ca tenor în cor, meditațiile nu puteau face față nevoilor zilnice. La rugămintea sa, profesorul Murnu obține cu greu din partea statului român o sumă de 6000 lei, care la acea epocă echivalau cu 1000 franci. Modestă sumă pentru viața unui om, pentru viața unui artist.

În aceste momente, Vulpescu, întors de la Opera din Monte Carlo, unde cîștigase primii lauri, se duce să-și vadă prietenul și pleacă împreună cu el la castelul Fertot să-și petreacă vacanța. Aici Castrișanu continuă să lucreze la opera *Tombelaine*. Din această perioadă datează o altă scrisoare a sa către profesorul Murnu prin care îi mulțumește de primirea banilor și a piesei legendă. Îi spune că pînă atunci a fost foarte ocupat cu scrierea operei *Tombelaine*, pe care a terminat-o zilele acelea. Anunță că prima audiție muzicală a acesteia o vor da în natură, la castelul contelui de Savigny ; a doua, la Paris, în salonul marchizei de St. Paul și ... visa să o vadă jucată la opera din Monte Carlo, amintind că rolul principal va fi cîntat de Mihail Vulpescu. Amintea că pentru moment dădea zor cu copiile instrumentelor și continuarea muzicii de scenă a *Legendei*. Între timp definitivează o legătură mai veche printr-o căsătorie care i-a adus doi copii. În anul următor, Vulpescu se întoarce la opera din Monte Carlo. În vacanța anului 1922, Castrișanu nu-și mai urmează prietenul la Fertot, avea acum o familie care îl ținea încătușat. În toamna aceluiași an, înapoiat de la Fertot, Vulpescu își găsește prietenul la Fontenay aux Roses ; starea sănătății sale se agravase. Se stabilește la Cambo, în Pirinei, pentru a-și îngriji sănătatea.

Ion Chirescu, pe atunci dirijorul corului de la Capela Română din Paris, aflînd de precara situație materială în care se găsea compozitorul, organizează un concert de muzică religioasă românească *à Cappella* la 16 decembrie 1922. Castrișanu, istovit de boală, a asistat totuși la acel concert, mulțumind și îmbrățișînd pe Ion Chirescu pentru strădania depusă și lăudînd în același timp pe membrii corului, pe colegii săi (toți coriștii erau de la Opera Mare din Paris, care în scurt timp au studiat și au reușit să execute minunat pretențioasele lui compoziții, producîndu-i deplina satisfacție).

Instalat la Cambo, Castrișanu scrie fratelui său Teodor, care la rîndul său îi trimite rînduri emoționante ; ele ne vorbesc despre un trecut îndepărtat, cu 20 de ani în urmă cînd, copii, mergeau amîndoi cu corul organizat de băieții de pe lîngă casă, de Moș Ajun și de Anul Nou, condus cu măiestrie de Constantin Castrișanu și cum, în pofida vicisitudinilor iernii, toți uitau totul și cîntau ca niște adevărați artiști, cum artiști adevărați au devenit mai tîrziu, toți din ceata lor : Ciprian și Duțulescu la Teatrul Național, Nicu Bulandra la Teatrul Comedia, Struțescu, mare critic literar.

Cu toate îngrijirile date, boala fiind prea înaintată a avut sfîrșitul fatal pe care-l prevăzuse doctorul Dieudonné, atunci cînd la 6 ianuarie a scris D-rei Obreja : „am văzut de multe ori pe domnul Castrișanu, situația este neschimbată, ceea ce este admirabil dat fiind gravitatea bolii. Nu este decît o ușoară ameliorare, căci nu văd cum un bolnav atît de stins ar putea să se refacă. Fac tot posibilul să-i ușurez ultimele momente ... Într-adevăr, la numai cîteva zile după primirea acestei scrisori, C. Castrișanu se stinge din viață, în vîrstă de numai 33 de ani și este înmormîntat în cimitirul din Cambo.

Tot M. Vulpescu este acela care, singur, se duce să-și conducă prietenul la locul de veci, prietenul atît de iubit, care își încheiase atît de tînăr cariera creatoare.

La moartea sa profesorul Iorga scrie un articol în ziarul Universul : „Cum ne pierdem oamenii" (ianuarie 1923) ... „Ce a fost Castrișanu pentru muzica modernă, nu numai pentru cea românească, aceasta se va vedea mai tîrziu, cînd, pe lîngă lucrările lui care au fost ascultate cu adîncă emoție și în vara trecută — se vor cunoaște acelea mai mari la care lucra în timpul din urmă, cheltuindu-și fără părere de rău — ultimele puteri — și se știa că moare : — pentru a nu lăsa neisprăvite lucrările cele mai însemnate ale puterii lui creatoare. Prietenii, ei înșiși muzicanți de talent, un Vulpescu, un Simonis de două ori distins cu Premiul Enescu, vorbesc cu admirație de legenda celtică (opera *Tombelaine* pe libretul de M. Vulpescu) din care tînărul român a făcut o impresionantă operă cu totul nouă ..."

După moartea lui Castrișanu, Mihail Vulpescu nu mai are decît un singur gînd : să-i facă în continuare cunoscută opera. Astfel, în cadrul unei gale a „Tineretului artistic român la Paris", organizează la teatrul *Mogador* reprezentarea actului al II-lea din

https://biblioteca-digitala.ro

opera *Înșiră-te mărgărite*, cu ocazia sărbătoririi lui 24 ianuarie 1923.

Comoedia scrie cu această ocazie : „este opera unui tînăr larg inspirat. Compozitorul nu va avea bucuria să o asculte. Acum 2 săptămîni, la Cambo, s-a stins în cel de al 33-lea an, în urma unei lungi și grele boli. Doamna Rădulescu-Ghenovici de la opera din București, d-nii Stroescu de la Opera Comică și Vulpescu de la Opera din Monte Carlo au apărat această lucrare cu tot sufletul și tot talentul lor."

M. Vulpescu, rămas prin testamentul lui Castrișanu executor testamentar, s-a străduit mult să impună muzica lui Castrișanu. Era o sarcină greu de îndeplinit, muzica nefiind tipărită. Între anii 1923 — anul încetării din viață a tînărului compozitor și 1927, anul înapoierii lor în țară, Chirescu și Vulpescu au închinat la Paris multe concerte operelor lui Castrișanu.

În anul 1928 are loc la Ateneu un concert cu prime audiții ale lucrărilor sale, printre care : *Cvintetul cu pian, J'ai compris, Serenadă orientală, Vers les Carpathes, Fertot,* poem simfonic (reducere pentru pian) *Cîntece populare românești.* În *Viața Literară* din 23 iunie 1928, N. Grindea consemnează : „*Cvintetul* (coarde și pian) pe care am avut prilejul să-l ascultăm de curînd este de o inspirație personală liberă și plină de fond. Însuși poemul *Fertot*, care e o compoziție mult mai descriptivă și deci exterioară, prezintă o tematică bogată în idei și neaservită nici unui șef de școală modernă. C. Castrișanu nu a fost un cerebral ci un liric prin excelență. De aceea și muzica sa e atît de sinceră și comunicativă. Acum cînd productul de artă muzicală se află într-o atît de barbară efervescență, strivită aproape de formule tehnice, opera sănătoasă și de mare perspectivă a lui C. Castrișanu trebuie să însemne pentru noi mai mult decît o pildă."

În anul următor, tot la Ateneul Român, la 15 martie 1929, Vulpescu dă un al doilea concert de prime audiții, închinat operelor lui Castrișanu : *Le Passeur d'eau,* după un poem de Verhaeren, *Melodii* pe versuri de Goethe, fragment din opera *Tombelaine,* tabloul I, fragment din opera *Înșiră-te mărgărite,* act. II.

Ziarul *Dimineața* din 17 martie 1929, face următoarea dare de seamă : „în fața unui public prieten, baritonul M. Vulpescu a cîntat aseară la Ateneu în excelente dispoziții. Devotat prieten și admirator al regretatului nostru muzician C. Castrișanu, mort în 1923 în Franța, în plină tinerețe, baritonul Vulpescu i-a închinat și de data aceasta — impresionant gest de pietate — cea mai interesantă parte din programul său."

În anul 1931, compozitorii Rogalski și Simonis țin conferințe la Conservator și Radio despre compozitorul Castrișanu, iar Dimitrie Cuclin, în programele de la 8 februarie — 1 martie 1931 — conduse de dînsul, programează la recomandarea lui M. Vulpescu uvertura operei *Înșiră-te mărgărite.* Tot în acel program este trecută biografia compozitorului. Din ea reținem : „Castrișanu a trăit puțin și a scris mult."

Despre *Cvintetul pentru coarde și pian,* Vincent D'Indy îi scrie astfel lui Mihail Vulpescu : „Am găsit în mijlocul cantității de opere care-mi sînt trimise Cvintetul regretatului nostru prieten Castrișanu. L-am examinat din nou, constatînd valoarea operei și doresc să-mi asum sarcina de a termina ceea ce rămîne de făcut în final pentru ca să se poată grava și edita această operă remarcabilă... Crede-mă că voi face tot posibilul ca să favorizez scoaterea la lumină a acestui Cvintet, care este într-adevăr o frumoasă operă. (din scrisoarea lui V. D'Indy către M. Vulpescu, 6 februarie 1926).

Sperăm că într-un viitor nu prea îndepărtat, cercetători competenți vor pune în adevărata sa lumină, la locul pe care-l merită, în galeria marilor înaintași ai muzicii românești, pe Constantin Castrișanu.

CONSTANȚA OBREJA

Notă : Opera compozitorului poate fi cercetată în întregime la Academia Română, Cabinetul de muzică.

Momente din activitatea corului „Ion Vidu" din Lugoj

Avînd o activitate redusă la început, corul din Lugoj, care în primii ani după înființare (1840) s-a limitat la obligațiile serviciilor de cult, nu a satisfăcut aspirațiile iubitorilor de muzică ce doreau o viață artistică multilaterală, ce nu putea fi desfășurată decît de către o asociație muzicală cu profil corespunzător.

În anul 1869, Iosif Czegka, ceh de origine, rămas în Lugoj după desființarea muzicii militare a Ulanilor (unitate austriacă) al cărei dirijor era, propune înființarea unei Reuniuni de cîntări, idee îmbrățișată cu căldură de către Lugojeni, de mult în căutarea unui muzician priceput care să reînjghebeze corul și să pună în valoare talentele vocale și instrumentale existente în localitate.

Repetițiile au început la 10 noiembrie 1869, într-o sală a școlii primare confesionale, cu un număr de 60 de bărbați, „dar pe afară cu de trei ori 60 de privitori" cum remarcă Coriolan Brediceanu într-o lucrare monografică. Au fost procurate noi partituri, iar după studierea zilnică și încordată a repertoriului, concomitent cu învățarea notelor de către majoritatea membrilor, plugari, meseriași, muncitori, intelectuali, noua formație s-a produs cu deplin succes în anul 1870.

Coriolan Brediceanu concepînd un proiect de statut, este convocată prima adunare generală de constituire legală care are loc în 1873 și cînd este ales ca președinte al primului comitet de conducere avocatul Titus Hațeg, iar ca secretar Coriolan Brediceanu, adoptînd titulatura de „Reuniunea română de cîntări și muzică, Lugoj".

În scurt timp, Reuniunea este invitată să colaboreze la diferite manifestări artistice organizate de alte societăți muzicale din Lugoj, Timișoara. Astfel, în 1878 participă la serbările jubiliare ale Reuniunii

https://biblioteca-digitala.ro

germane de cîntări din Lugoj, cu care prilej a fost organizată o întrecere de coruri, corul român obținînd drept premiu o baghetă de argint.

Cu ocazia deplasării Societății Filarmonice din Timișoara la Băile Herculane, Reuniunea a primit invitația de a colabora la concertul organizat în cunoscuta stațiune balneară.

O ultimă manifestare publică a corului Reuniunii, sub conducerea muzicală a lui Iosif Czegka, o găsim menționată în revista „Familia" din Oradea (nr. 5/1878 p. 294) în care se descrie întregul program al festivităților ce au avut loc în zilele de 29—30 septembrie 1888, cu prilejul adunării generale a Societății pentru fond de teatru român, ținută în acel an la Lugoj. Programul artistic s-a desfășurat în sala Teatrului, în care n-a încăput tot publicul dornic de a participa, căci „de-ar fi fost de două ori atît de mare, ș-atuncea s-ar fi umplut îndesuit" cum se exprimă cronicarul revistei amintite. Astfel se încheie primul capitol din existența Reuniunii Române de cîntări și muzică, începînd un altul, o dată cu sosirea în Lugoj a lui Ion Vidu

★

Potrivit unor informații verbale se susține că, în căutarea unui succesor care să corespundă cu competență acestui post cu dublă funcțiune, „didactică și muzicală", Coriolan Brediceanu l-ar fi descoperit pe tînărul profesor de muzică Ion Vidu de la Institutul teologic-pedagogic din Arad, pe care l-a îndemnat să participe la concursul pentru postul de învățător, vacant la școala primară confesională ortodoxă din Lugoj, unde își va putea valorifica mai bine talentul său muzical.

Activitatea sa de început s-a mărginit, timp de 2 ani în special la îndatoririle didactice. Restul timpului îl dedica muncii de creație muzicală, de prelucrare a cîntecului popular. Lui Vidu îi lipsea însă o îndrumare competentă în acest domeniu, fapt care-l determină să intre în corespondență cu Gavriil Musicescu. Acesta îi propune să urmeze cursurile unui Conservator, sau să ia lecții particulare cu un bun profesor de muzică. Ca urmare, Vidu a început să ia lecții cu profesorul Nichi Popovici de la Școala Normală din Caransebeș, în vacanțele școlare, completîndu-și cunoștințele muzicale la flaut, vioară, pian și cîntare vocală și cu deosebire în teoria armoniei. La Caransebeș i se încredințează și dirijarea corului Școlii Normale.

În anul 1890 are loc celebrul turneu al Corului Mitropolitan din Iași al lui Gavriil Musicescu. Hotărîrea corului ieșean de a trece și prin Lugoj a produs o bucurie nespusă și în inima tînărului Ion Vidu, care întrezărea rezolvarea dorinței sale de a studia cu Musicescu.

Concertul corului ieșean a avut loc în grădina „Concordia", în două seri consecutive (27 și 28 iulie st. v. 1890), în prezența unui imens public din localitate și din satele învecinate, impresionînd îndeosebi prelucrările de muzică populară ale lui Musicescu.

Contactul personal al lui Vidu cu Musicescu, discuțiile referitoare la creația corală românească au dus la hotărîrea din partea lui Vidu, de a pleca la Iași, pentru desăvîrșirea studiilor muzicale.

Întors de la Iași, distins cu premiul III la Armonie, Ion Vidu este înarmat de acum cu temeinice cunoștințe profesionale precum și cu un repertoriu muzical îmbogățit. După cîteva luni, el formează corul mixt sau așa-zisul „cor mare" al Reuniunii de cîntări, cunoscutul „Cor Vidu", denumire, care se va oficializa sub urmașul său, Filaret Barbu, pe baza modificării statutelor din anul 1932.

Legăturile lui Vidu cu muzicienii din București au fost prilejuite de vizita în anul 1902, cînd compozitorul l-a cunoscut pe D. G. Kiriac. În anii următori, a avut loc un schimb de scrisori între cei doi muzicieni care s-a soldat cu venirea corului „Carmen" din București la Lugoj, unde, în ziua de 6/20 august 1905 a dat un strălucit concert în sala „Concordiei". Acest prilej a stabilit între Kiriac și Vidu o trainică legătură sufletească și artistică.

Publicînd în ziarul local *Drapelul* o cronică referitoare la concertul societății corale „Carmen", Ion Vidu termină astfel: „Din un program de concert înveți a cunoaște calea pe care să mergi spre punctul măreției și glorificărilor sale. Așa mărită natie română, pleacă urechea ta și ascultă ecoul ce lovește cu putere dintr-un pisc într-altul al Carpaților. „Carmen" face „artă cu tendință". Ceva mai tîrziu, într-o altă cronică, Vidu scrie următoarele: „Aruncînd o privire fugitivă asupra programului acestui concert, vezi reoglindit în el un tablou al prezentului și o *solie dulce a viitorului nostru românesc.* Publicul poate laic nu-și dă seama de asta, dar noi, care chemați sîntem a bate la inima acestui public și a încerca la inteligența și priceperea lui, trebuie să ne dăm seama *de ce* și *cum* se face".

O importantă manifestare artistică, organizată de corul Vidu, a fost reprezentarea la Teatrul din Lugoj de către membrii Reuniunii române de cîntări și muzică din Caransebeș, a operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, în ziua de 27 februarie 1844.

Paralel cu acțiunea de reorganizare a corului și de înnoire a repertoriului original, Ion Vidu intensifică culegerea de folclor (muzical și literar) de pe cuprinsul Banatului, din care va plămădi viitoarele sale compoziții.

La serbările prilejuite de adunarea generală a „Astrei", care s-a ținut la 8 august 1909 în comuna Sacul, Ion Vidu a ținut o conferință intitulată „Dezvoltarea muzicii la români", iar corul a executat cîteva piese corale.

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 50 de ani (la 2 decembrie 1913) Ion Vidu a fost distins cu medalia „Bene Merenti" cl. I, ce i-a fost adusă personal de președintele societății muzicale „Armonia" din Craiova, profesorul Mircea Constantinescu. Cu același prilej, I. St. Paulian din T. Severin și Ștefan Stoichescu din București au adus o dată cu omagiile lor, un cadou, reprezentînd un ceas de argint în formă de liră, iar membrii corului său, în frunte cu președintele Valeriu Branișteși alte personalități de seamă din oraș, au prezentat sărbătoritului omagiile lor. „Seara, după o serenadă dată la locuința maestrului Vidu, a urmat o masă comună, la care au participat membrii Reuniunii și alți admiratori ai sărbătoritului" (Drapelul — Lugoj nr. 56—57/1913).

În ziua de 1 decembrie 1918, cînd a fost convocată Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, Ion Vidu

https://biblioteca-digitala.ro

conduce delegația Reuniunii române de cîntări și muzică din Lugoj, compusă din coriștii Virgil Luca, Virgil Bloc, și Nicolae Popescu. În drum spre Alba Iulia, Ion Vidu concepe un *Marș al libertății*, pe un text alcătuit ad-hoc de către tovarășul său de drum, profesorul dr. Victor Bîrlea, delegatul școlii normale de fete din Lugoj. Acest cîntec, conceput pentru cor bărbătesc, a fost definitivat după întoarcerea lor de la marele act istoric de la Alba Iulia, sub titlul de *Marșul Libertății*, care începe cu „S-a deșteptat din somn românul...“ și care a vrut să fie un ecou al *Răsunetului* lui Andrei Mureșanu cu al său *Deșteaptă-te române*, din 1848. Cîntecul compus de Ion Vidu avea să fie executat de majoritatea formațiilor corale și de către fanfarele țărănești din Banat, la diferite manifestări cu caracter cultural.

Cu prilejul adunării generale a asociației culturale „Astra Bănățeană“, ținută la Lugoj în 9 octombrie 1927, Corul Vidu a colaborat la concertul organizat la Teatrul din Lugoj, alături de corurile „Lira“ și „Progresul“ din Lugoj precum și corul „Doina“ din Timișoara, condus de Sabin Drăgoi. Corul Vidu a cucerit aplauze furtunoase pentru executarea precisă și frumos nuanțată a programului său, alături de corul bărbătesc „Doina“ din Timișoara care a executat cu măiestrie superbă programul său, din care, două piese erau creații ale lui Sabin Drăgoi.

O manifestare artistică de importanță istorică în viața culturală a Banatului a constituit-o inaugurarea Teatrului de Stat din Timișoara, în ziua de 13 mai 1928.

La o masă comună, oferită de primăria municipiului Timișoara, Sabin Drăgoi, directorul Conservatorului muzical din Timișoara și Emil Grădinaru, consilier cultural al municipiului, și-au exprimat admirația pentru frumoasa execuție a pieselor corale.

★

La 24 iunie 1934, Lugojul a sărbătorit două evenimente culturale: dezvelirea bustului lui Ion Vidu, opera sculptorului Radu Moga și inaugurarea internatului Liceului Coriolan Brediceanu, opera arhitectului lugojean Constantin Purcariu.

Realizarea bustului lui Vidu se datorește inițiativei Asociației profesorilor secundari din Lugoj, în frunte cu profesorul Virgil Simonescu. Cu acest prilej a avut loc o defilare a corurilor și fanfarelor, prin fața bustului lui Ion Vidu. Frumosul cortegiu de coriști îmbrăcați în variate și pitorești costume naționale, avea în frunte pe conducătorii Asociației corurilor și fanfarelor române din Banat, profesorii Iosif Velceanu, Filaret Barbu, secretarul general al Asociației, urmați de corurile „Vidu“, „Lira“ și al învățătorilor din Lugoj, apoi corurile din Bocșa, Babșa, Racoviță, Gruni, Herendești, Criciova, Jena, Costei, Tîrgoviște, Oloșag, Satumic, și Boldur.

În noembrie 1935, Corul din Lugoj se deplasează la Timișoara, fiind întîmpinat în gară cu cîntece și urale de către membrii corurilor „Doina Banatului“ și „Lira CFR“ conduse de Alex. Bocșan, corul „Crai Nou“ condus de profesorul Surlașiu și „Speranța“ condus de Crișan.

Seara a avut loc concertul în Teatrul de Stat, care era arhiplin, ca în rare ocazii, cu galeriile pline de membrii corurilor sătești, pentru care corul „Vidu“ reprezenta o garanție de înaltă ținută artistică.

În anul 1936, corul „Vidu“ a efectuat sub conducerea lui Filaret Barbu un turneu în Cehoslovacia (în orașele Praga, Kosice, Uzhorod). Turneul a avut loc în zilele de 8 martie 1936 la Praga, 10 martie în orașul Kosice și 11 martie în orașul Uzhorod, cu un frumos succes, ce se oglindește în presa vremii.

După 1940 corul s-a aflat sub conducerea artistică a prof. Dimitrie Stan iar în ultimul timp, a tînărului Remus Tașcău.

În epoca actuală, corului „Ion Vidu“ i s-au creat noi condiții de dezvoltare artistică ce au dus la afirmarea strălucită a acestei formații, ea ocupînd în cadrul mișcării corale din țara noastră un loc de frunte.

IOSIF POPESCU

VIAȚA MUZICALĂ

Kurt Wöss la Filarmonică

Dirijorul Kurt Wöss, de la Linz, a încheiat stagiunea Filarmonicii „George Enescu“, cu două concerte de muzică austriacă. A fost mai întîi un program i-am spune academic: Haydn — Bruckner.

Niciodată nu am socotit că un dirijor trebuie să fie necesarmente francez sau german, de pildă, pentru a prezenta cum se cuvine muzica patriei sale. Am admirat, de exemplu, chipul magistral, însuflețit la maximum, extraordinar de colorat și foarte românesc, în care marele dirijor Paul Paray a prezentat în 1968, conducînd Orchestra din Paris la Théâtre des Champs-Elysées — *Rapsodia I-a* de George Enescu. Sala întreagă l-a ovaționat, în picioare, la nesfîrșit. A fost un adevărat triumf. Cine ar fi bănuit că numai un român putea simți și pătrunde la o asemenea tensiune muzica rapsodiei enesciene, a avut o categorică desmințire. Austriacul Karajan dirijează cu egală măiestrie orice muzică. Și nu am putea afirma că Kurt Wöss excelează în muzica austriacă, deși deocamdată ne-a oferit-o numai pe aceasta. Condițiile de prezentare au fost dintre cele mai bune. Simfonia „Oxford“ a avut tempii cei mai potriviți, o ritmică metronomică și

https://biblioteca-digitala.ro

totuşi o anumită suplețe în ceea ce priveşte reprizele, pregătite printr-un *calando* de bun gust. Este adevărat, cu deosebire în *Menuet*, Kurt Wöss a accentuat anumite cezuri, anumite respiraţii, puţin mai susţinute decit cele cu care sintem deprinşi noi, dar lucrul nu a displăcut. *Presto* final a fost susţinut cu un nerv şi o vigoare de-a-dreptul juvenile, simfonia încheindu-se cu strălucire. Dar nu am putea spune că interpretarea a avut ceva cu totul specific... austriac. A urmat apoi, interminabila a VIII-a, „Tragica" de Bruckner (o oră şi 20 de minute !) Ea cere multă abnegaţie din partea orchestrei, a publicului, a dirijorului... şi toţi au dovedit-o. Lucrarea cuprinde unele pagini sumbre, frămîntate. Ca o notă dominantă, Kurt Wöss a dat o interpretare romantică lucrării, reliefînd elementele tematice de o mare melodicitate dar care prin repetarea lor, uneori obstinată, ca de exemplu în scherzo, sfîrşesc prin a da ascultătorului un sentiment de saţietate. Sînt unii brucknerieni convinşi care ascultă cu evlavie, cu ochii închişi, aceste reluări interminabile şi desvoltări oţioase... Mărturisim că nu facem parte dintre aceştia. Am ascultat însă Simfonia cu resemnare şi cu satisfacţia la gîndul că astăzi nu mai este epoca, din fericire, a eşafodării unor asemenea imense construcţii sonore cu repetiţii plicticoase şi că lucrări de valoare crucială ca acelea ale lui Webern, care au zguduit din temelii componistica tradiţională, durează doar cîteva minute. Între stilul simfonic umflat, prolix, şi cel concis, sintetic, avem dreptul să-l preferăm pe cel din urmă. Dar, mă rog, libertatea alegerii e deplină. Kurt Wöss a imprimat simfoniei bruckneriene un caracter deseori solemn, uneori eroic, dramatic şi monumental.

Celălalt concert a cuprins din nou simfonia „Oxford" precum şi un întreg program de muzică simfonică uşoară, exclusiv vieneză. După gigantismul brucknerian, valsurile şi polcile straussiene au fost ca o compensaţie, o adevărată desfătare pentru toţi iubitorii acestui gen melodios, lejer şi picant.

Uvertura la „Liliacul", construită liber pe unele motive principale ale operetei a generat din capul locului atmosfera de voioşie în care avea să se desfăşoare întreg programul părţii a doua a concertului. Desigur inspiraţia melodică a lui Joseph Strauss nu s-a ridicat totdeauna la nivelul celei a lui Johan Strauss — ca de pildă în „Sunetul sferelor" (Sphärenklange). Dar ce ritm admirabil, valsant, s-a priceput să-i imprime dirijorul Wöss ; ce rubato-uri savuroase care să facă aşteptate, ca o deslegare, revenirile acelui *tempo giusto* specific.

Juvenilitatea dirijorului învingea cu uşurinţă uimitoare anii care i-au argintat complet părul şi un bun exemplu de tinereţe dirijorală ne-a oferit în celebra polcă „Tritsch-Tratsch", apoi în „Polca pizzicato" redate de Filarmonica noastră cu nerv şi cu o reală virtuozitate. Iar cînd a venit *Dunărea albastră* atunci dirijorul, în elanul său irezistibil, a luat vioara din mîna unuia dintre interpreţii din orchestră pentru a cînta şi conduce totodată, în cel mai bun stil vienez de odinioară, nemuritoarele valuri sonore care s-au revărsat melodios în sala Ateneului...

A fost o încheiere, a stagiunii, de mare strălucire şi de entuziasm general,

„Spune inimioară, spune" de Elly Roman

Notorietatea lui Elly Roman, la noi şi peste hotare, i-au făcut-o îndeosebi bucăţile sale de muzică uşoară. Dar compozitorul a abordat, de mai bine de un sfert de veac, şi muzica de teatru, creînd operete, comedii şi legende muzicale. Pentru că stagiunea care s-a încheiat a fost deschisă cu ultima sa creaţie de acest gen „Spune inimioară, spune", vom arăta din capul locului că spectacolul s-a bucurat de succes, Teatrul de operetă reprezentînd lucrarea de treizeci şi cinci de ori.

Compozitorul şi-a îndreptat, de data aceasta, atenţia asupra unuia din înaintaşii poeziei româneşti, din veacul al XVIII-lea, Enăchiţă Văcărescu, a cărui viaţă de cărturar şi de om politic dar care „era — cum spune G. Călinescu — şi un om libovnic şi a avut trei soţii" se preta foarte bine la un subiect de operetă. Libretul realizat de Viorica Arghirescu şi Radu Costăchescu, ale căror calităţi literare sînt cunoscute, a fost distins cu o menţiune cu prilejul concursului organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. Şi fapt este că autorii s-au priceput nu numai să plaseze acţiunea în epoca respectivă dar să şi contureze personajele, să dea relief patriotismului luminat al lui Enăchiţă Văcărescu, păstrător al limbii strămoşeşti şi al culturii autohtone, fără a neglija nici momentele de umor atît de necesare într-o operetă şi care au fost realizate cu picanterie şi distincţie. Accentul principal cade pe lupta lui Enăchiţă Văcărescu împotriva tendinţelor grecizante ale domnitorilor importaţi din Fanar, printre care şi Alexandru Moruzzi, care pînă la urmă este şi îndepărtat de la tron. Bine-nţeles, în spirit operetistic, acţiunea este întreţesută şi cu avatarurile sentimentale ale lui Enăchiţă Văcărescu în care se înscriu Doamna Zoe, Maria, Ecaterina.

Cu o intuiţie justă a situaţiilor şi cu talentul său de melodist, Elly Roman a reuşit să facă o muzică întru totul adecvată, complexă, în care aflăm cîntece pe temeiul versurilor poetului intrate în antologiile noastre ca : Amărită turturea / Cînd rămîne singurea/Căci soţia şi-a răpus/Jalea ei nu e de spus/ sau/„Spune inimioară, spune"/Ce durere te răpune ?/ Arată ce te munceşte, /Ce boală te chinuieşte ?/Fă-o cunoscută mie,/Ca să-îi caut dohtorie.// Intonaţiile sînt apropiate pe cît s-a putut de caracterul melismatic, oriental, al muzicii din epoca respectivă. Alteori ele sînt folclorice, după cum pot fi aflate şi cele ale muzicii uşoare, pe alocuri, contemporane. Calitatea orchestraţiei lui Cornel Popescu a adăugat un element pozitiv în plus muzicii îndeosebi sub raportul coloritului. Conducerea Teatrului de Operetă a încredinţat direcţia de scenă lui George Zaharescu. Disponibilităţile acestui artist cultivat pe care am avut prilejul să-l apreciem mai de mult, la Iaşi, au imprimat spectacolului elementele de loc, de epocă şi de atmosferă care să-i confere cît mai multă autenticitate. Contribuţia scenografului Gheorghe Doroşenco s-a afirmat în înlăturarea acelui balast al decorurilor care deseori împovărează un spectacol, mobili-

https://biblioteca-digitala.ro

zînd astfel artificios atenția către elemente scenice de ordin exterior acțiunii.

Maestra de balet Adriana Dumitrescu a izbutit să rezolve momente coregrafice de mare diversitate, de la dansurile orientale și de paparude pînă la unele dansuri românești, și clasice, de salon. Conducerea muzicală energică, vie, suplă a dirijorului Mircea Ionescu a imprimat un ritm fluent spectacolului.

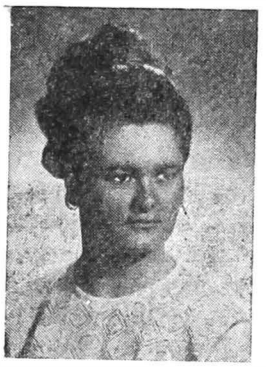
Ca de regulă fiecare rol s-a bucurat de două și chiar trei distribuții, împlinite cu eficiență de artiștii putem spune consacrați ai teatrului. Fiecare interpret ar avea dreptul la o cronică specială. Din motive de spațiu ne vom limita doar la citarea acestora, citare pe care o facem, fără discriminare, cu plăcere : Enăchiță Văcărescu (Cornel Rusu, Eugen Savopol), Doamna Zoe (Adriana Codreanu, Valeria Rădulescu, Lucia Roic), Maria (Lilli Dușescu, Cleopatra Melidoneanu, Ștefi Pîrvulescu), Pitulicea (Mireille Constantinescu, Valli Niculescu), Bălașa (Mia Chirilescu, Lia Turovski), Ecaterina (Constanța Cîmpeanu, Daniela Voicu), Moruzzi (Gabriel Gheorghiu, Iancu Groza), Louis (Toni Buiacici, Ion Dinu), Marinaș (Virgil Bojescu, George Hazgan), Ianulis (Silviu Gurău, Ștefan Teodoriu), Dudescu (Nicolae Popescu, Tiberiu Simionescu), Pană (Emil Tibrin, Anton Vișan), Manolache (Ion Cumpănașu, Teodor Silvestru), Alekakis (Constantin Mihăescu), Moș Ion (Aurel Grămescu, Paul Obogeanu). Solista dansului oriental : Andreea Constantinescu.

Este neîndoios că reluarea, în stagiunea viitoare, a operetei „Spune inimioară, spune" va fi înfăptuită cu tot ceea ce va reprezenta o revizuire complimentară, generală, în măsură să situeze spectacolul pe o treaptă și mai înaltă.

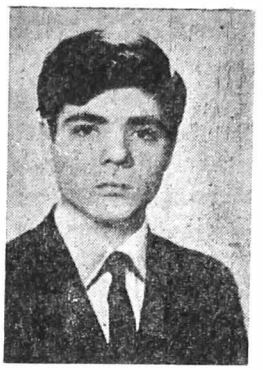
J.-V. PANDELESCU

Clubul „Prietenilor muzicii"

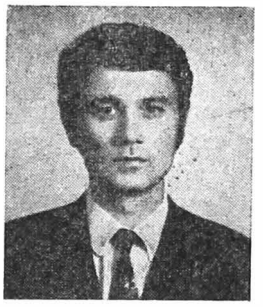
La Clubul Uzinelor Republica, în ambianța atît de caldă a adevăratei afecțiuni pentru muzică, s-a desfășurat în încheierea celui de al doilea an de activitate a Clubului Prietenilor Muzicii Românești un dialog neobișnuit. Nu numai pentru că cei care s-au prezentat la Concursul cu public „Recunoașteți melodia, recunoașteți tema" erau dintre cei mai tineri care au urmărit întîlnirile cu muzicologii și compozitorii, organizate de Uniunea compozitorilor. Argumentul ineditului consta în faptul că această confruntare de opinii, verificare de cunoștințe, însemna totodată un rezultat concret al muncii depuse timp de doi ani. Juriul compus din cîteva personalități ale vieții muzicale românești (Dr. Vasile Tomescu, Laurențiu Profeta, Felicia Donceanu, George Grigoriu, Mișu Iancu, Ion Chioreanu, Zaharia Popescu), nu a avut dificultatea de a aduna răspunsuri mai mult sau mai puțin exacte ci de *a alege* între răspunsuri de deosebită valoare, pentru a desemna cei trei tineri care au reușit să învingă. A recunoaște fragmentele tematice, suficient de dificile pentru oricare meloman, a alcătui fișe de creație în legătură cu compozitori români contemporani — George Enescu, Ioan Chirescu, Radu Șerban —, iată probe edificatoare pentru modul în care au fost asimilate cunoștințele primite. Mai bine zis, pentru felul în care asemenea cunoștințe, la care se alătură audițiile muzicale periodice din cadrul Clubului, au devenit un bun spiritual al tineretului muncitor. Cei trei „învingători" nu reprezintă în acest sens o excepție, ci confirmă interesul de care se bucură muzica românească, justifică valoarea inițiativei Președintelui Uniunii compozitorilor, pentru organizarea unei asemenea forme de legătură cu marele public. Îi amintim în încheierea acestei consemnări pe filatoarea *Cristina Scurei* (de la F.R.B.) — premiul I —, muncitorii *Ion Dragne* — premiul II și *Anton Codrescu* — premiul III — (de la Uzinele „23 August"), pentru a sublinia încă o dată cît de prețioasă apare oricărui muzician victoria într-un asemenea concurs, ce reeditează tradiția „maeștrilor cîntăreți". Pentru asemenea îndrăgostiți de muzică, și pentru mulți alții la fel ca ei, orice efort din partea compozitorilor noștri nu este mai presus de noblețea idealului unei arte închinate omului de azi.



Cristina Scurei



Ion Dragne



Anton Codrescu

GR. CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Michel Beroff

Apărînd pentru prima oară la Bucureşti într-un recital şi apoi ca solist în concertul Filarmonicii, tînărul pianist francez Michel Beroff — în vîrstă de abia 23 de ani — a confirmat în chip strălucit marele renume de care a ajuns să se bucure într-un timp extrem de scurt într-o seamă de ţări europene (Franţa, Anglia, Elveţia, R.F. Germania, Italia, Austria, Bulgaria) şi în America de Sud. Nu încape îndoială că Michel Beroff posedă un talent ieşit din comun, o uşurinţă uimitoare în rezolvarea celor mai dificile pasaje de tehnică pianistică şi mai ales o afinitate specială pentru muzica veacului XX, de la Debussy pînă la Boulez, trecînd prin Bartók, Prokofiev, Stravinski, Britten, Messiaen. Henze, Kabalevski, etc.

În simfonicul Filarmonicii, afinitatea aceasta s-a concretizat în interpretarea plină de vervă percutantă, de dinamism, de motricitate şi de spirit coroziv a *Concertului nr. 5 pentru pian şi orchestră, op. 55* de Prokofiev, prezentat cu această ocazie în primă audiţie bucureşteană. Scris în 1932 şi executat pentru întîia oară de autorul însuşi cu acompaniamentul Filarmonicii din Berlin sub bagheta ilustrului dirijor Wilhelm Furtwängler. Concertul acesta vădeşte intenţia lui Prokofiev de a îmbogăţi forma tradiţională a lucrărilor concertante (cuprinde 5 părţi), de a pune în acţiune noi procedee de tehnică pianistică şi de a căuta complexitatea în simplitate. În ciuda acestor căutări, Prokofiev rămîne aci el însuşi, stilul său inimitabil — îmbinare organică de lirism lucid, de umor, de vigoare ritmică — fiind prezent fără echivoc în toate cele 5 părţi concise ale ultimului său Concert de pian. Atras în mod special de muzica lui Prokofiev — cu al cărui *Concert nr. 3* a debutat în public în anul 1966, la vîrsta de 16 ani, înregistrînd apoi pentru disc şi *Viziunile fugitive*, — Michel Beroff ne-a oferit aci o imagine concludentă a unui stil prokofievian autentic.

La recital, atracţia sa pentru muzica veacului nostru a apărut evidentă în cele două prime audiţii din Messiaen *(L'alouette Lulu* din „Catalogul păsărilor" şi *Regard nr. 10)*, în care Beroff a dominat de sus toate enormele dificultăţi tehnice, realizînd o execuţie vibrantă, cînd tandră, delicată, cînd frenetică. Remarcabilă a fost şi interpretarea de către pianistul francez a celor *12 Preludii* din *Caietul I* de Debussy, flori ale unui ierbar simbolist, pe care a ştiut să le picteze în culori pastelate *(La fille aux cheveux de lin)*, dar să le şi evoce în dezlănţuiri furtunoase *(Ce qu'a vu le vent d'ouest)*. Este drept că unele din aceste pagini reclamă o sonoritate mai ireală, un tuşeu mai lejer, mai multă fantezie, poezie, capacitate de abandon. Realizarea lui Beroff se impune în primul rînd pe plan pianistic pur chiar dacă transmutaţia sunetelor pianului în murmure, în parfumuri, în profunzimi marine, nu are loc.

Dispunînd de o tehnică transcendentă, Michel Beroff este adeseori înclinat spre o adevărată „beţie a vitezei", transformînd *Allegro*-ul în *Presto*, iar *Presto*-ul în *Prestissimo*. Realizarea este adeseori impresionantă, dar riscă să denatureze intenţiile compozitorului, după cum au vădit-o — la recital — execuţiile din Bach *(Partita nr. 2 în do minor)* şi din Schubert *(Allegro-ul final din Sonata în La major, op. 120)*. Pe de altă parte, *Andantele* schubertian a avut o mare delicateţe, dar a suferit de pe urma unei evidente monocromii expresive.

Indiscutabil, acestea sînt „păcate ale tinereţii", dacă avem în vedere vîrsta fragedă a pianistului. Talentul său remarcabil rămîne oricum o realitate, curgerea anilor şi cîştigarea experienţei oferindu-i posibilitatea unei evoluţii spre etape superioare de împlinire artistică pe parcursul anilor viitori. Deocamdată, Michel Beroff rămîne un interpret de excepţie al muzicii contemporane, pentru care posedă toate însuşirile necesare.

Tribuna tinerilor solişti

După ce ciclul de 3 concerte simfonice desfăşurate la Radio sub emblema „Tribuna tinerilor solişti" s-a inaugurat cu trei reprezentanţi ai Liceului de muzică nr. 2 „George Enescu" din Bucureşti, următoarele două manifestări au adus la „Tribună" elevi (şi un fost elev) ai celuilalt Liceu de muzică bucureştean, nr. 1. Ţinuta artistică a tuturor celor cinci tineri care s-au produs în acest cadru a fost exemplară, dovadă a seriozităţii cu care activează catedrele diferitelor instrumente de la această şcoală. În asemenea condiţii, consemnările noastre nu au a se desfăşura cu obişnuita indulgenţă manifestată faţă de cei ce debutează în contactul cu publicul, ci se pot referi la personalităţi artistice cu trăsături clar conturate, în ciuda tinereţii lor.

Trecînd în revistă pe cei cinci solişti în ordinea apariţiei lor pe podium, ne vom opri pentru început la pianistul Iosif Ion Prunner, a cărui interpretare în *Concertul de pian* de Grieg a avut robusteţea nordică şi tandreţea flexibilă necesare. Tînărul Prunner, aflat la a treia generaţie de muzicieni profesionişti, dispune de o tehnică îngrijită şi de o remarcabilă acurateţe în execuţii. Dacă totuşi nu a reuşit să ne captiveze, aceasta se datorează probabil insuficientei dăruiri a cîntului, modului său întrucîtva „obiectiv" de a se apropia de paginile acestui concert, care conţine nu numai evocări pitoreşti, ci şi muzică pură, generatoare de emoţii.

Violonistul Ştefan Rodescu fost elev al Liceului de muzică nr. 1 (în prezent student în anul I al Conservatorului „Ciprian Porumbescu") a „atacat" dificilul *Concert de vioară* de Haciaturian cu aplombul unui solist experimentat. Dezvăluindu-i aspectul strălucitor şi spectacular, dar nelăsîndu-se antrenat pe panta unei virtuozităţi acrobatice ca scop în sine, Ştefan Rodescu a ştiut să pună totodată în valoare invenţia muzicală a Concertului, ceea ce relevă un temperament artistic echilibrat, îmbinare de siguranţă tehnică şi de gîndire artistică.

Ultima seară a celor trei „Tribune" a început cu varianta pentru vioară şi orchestră a *Melodiilor lăutăreşti* de Sarasate, în execuţia solistică a lui Dan Ungureanu, un muzician serios, sobru, care a ştiut să împrumute acestei lucrări — adeseori compromisă prin execuţii de un gust îndoielnic — o noblete întîlnită doar cîndva în interpretările neuitate ale lui George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro

A urmat violoncelistul Vasile Zaharia, în *Concertul în Do major* de Eugen d'Albert, o lucrare lipsită de interes artistic, vădind un amalgam de influențe pe fondul unei orientări caracteristice romantismului tîrziu (mai bine zis romantismului întîrziat, dacă avem în vedere că acest muzician german, fiul unui compozitor de origină franco-italiană și al unei mame englezoaice, a trăit pînă în anul 1932). Folosit exclusiv în scopuri didactice, Concertul a prilejuit totuși evidențierea unui talent solistic autentic, deopotrivă tehnician de solidă formație și muzician sensibil. Păcat doar că aceste calități nu au fost valorificate într-o creație concertantă mai semnificativă a repertoriului violoncelîștilor.

Ultima apariție a serii a fost totodată și cea mai impresionantă sub aspectul revelației unui tînăr talent. În vîrstă de abia 15 ani, violonista Mihaela Martin a abordat partea solistică a *Simfoniei spaniole* de Lalo cu un avînt, o căldură expresivă și o siguranță de-a dreptul uimitoare, în stilul marilor virtuozi ai viorii. Nu încape îndoială că Mihaela Martin posedă un simț înăscut al stilului (destul de greu de echilibrat în această „espanioladă"), un temperament ardent și un ton luminos, care o recomandă cu insistență atenției publicului. Deși aflată doar la începutul studiilor liceale (a promovat în acest an clasa a VIII-a), ea se anunță de pe acum ca o viitoare reprezentantă de frunte a școlii violonistice românești.

Să mulțumim așadar Radioteleviziunii (și Orchestrei de studio acompaniatoare, sub bagheta lui Carol Litvin) pentru ocazia pe care ne-a oferit-o de a cunoaște cu un ceas mai devreme pe cei care vor prelua ștafeta solistică în viața noastră muzicală de mîine.

EDGAR ELIAN

Premiera „Studio '73"

Revenirea pe afișul Operei, după o îndelungată absență a unei premiere, a Studioului de balet este îmbucurătoare, mai ales că și de data aceasta au fost oferite adevărate reușite. În acest sens se înscrie și afirmarea celor trei tineri coregrafi ; Alexa Mezincescu, Amatto Checiulescu și Alexandru Schneider. Premiera a fost alcătuită pe baza unor lucrări caracteristice din creația celor trei compozitori aleși : Vivaldi, Ceaikovski și Enescu

Prin sugestivitatea muzicii sale, „Patetica" a servit în repetate rînduri drept sursă de inspirație unor maeștri de pretutindeni în elaborarea unor versiuni de balet. Coregraful Alexandru Schneider a realizat încă în anul 1969 pe scena Operei din Timișoara o versiune, unde a folosit doar prima parte a Simfoniei *(Adagio-Allegro non troppo)*. Pe scena din București, versiunei anterioare, îmbunătățită, i s-a adăugat și ultima parte *(Adagio lamentoso)*, concepută special pentru cuplul principalilor interpreți ; Ileana Iliescu și Marinel Ștefănescu, cu care a colaborat într-o modalitate spontană și de deplină înțelegere. Personificîndu-i în cuplul unor îndrăgostiți, angrenați într-un complex contact cu viața, coregraful a apelat la ansamblu în scopul sugerării simbolurilor ce redau gîndurile și sentimentele eroilor ; iubirea, oscilările, incertitudinea, lupta cu forțele vrăjmașe ei. Exprimîndu-ne reținerea față de introducerea eroilor cu mult înainte de apariția temei principale, viziunea lui Schneider am putea-o socoti apropiată și izvorîtă din sensurile și efluviile simfonismului ceaikovskian ales. Pentru cuplul celor doi primi-balerini se cuvin doar cuvinte de laudă, cu deosebire Ilenei Iliescu, care a dansat mai mult ca oricînd peste cunoscuta precizie tehnică, aducînd un aport emoțional suplimentar pe linia dramatismului expresiv.

Creator al meditației filozofice în coregrafie, Amatto Checiulescu a extras din *Suita nr. 3. „Săteasca"* de George Enescu două fragmente. Realizarea sa o reprezintă marele *Adagio* (pe care l-a și interpretat de altfel alături de Magdalena Popa), în care atinge culmi ale perfecțiunii dansului de expresie. Impecabilă dansatoare de linie, cu acea bine cunoscută vibrație interioară inegalabilă, Magdalena Popa și-a întărit supremația demonstrațiilor expresiv virtuoase, caracteristică ei, finalizată fericit de data aceasta de acea imagine scenografică izbutită — cupa imaculată alb-argintie, în care se sfîrșește acest excepțional duet.

Coregrafia Alexa Mezicescu a ales ciclul celor patru concerte pentru vioară cu acompaniament de orchestră de coarde ale lui Antonio Vivaldi, reunite sub titlul „Anotimpurile".

Fără a avea intenția să redea prin coregrafie transformări complicate, dansul Alexei Mezincescu a urmărit izbutit linia conținutului muzical, folosind o cît mai largă gamă a tehnicii baletului clasic — dovadă concretă a unei depline și profesionale stăpîniri a întregului arsenal coregrafic, pe care a știut să-l îmbine cu o manieră de veritabilă poezie. „Anotimpurile" Alexei Mezincescu conțin solo-uri și dansuri de ansamblu — mici sau numeroase — de cea mai bună calitate, ele sînt presărate cu acele luminișuri de senin, grație și umor, specifice artei preclasice, sînt concepute într-o totalitate logică a construcțiilor independente sau de ansamblu.

Execuțiile mănunchiului solistic (nu dintre cel impus pînă acum pe primul loc în repertoriul permanent al teatrului) au fost la înălțimea exigenței coregrafiei ; Martha Hertzeg ne-a convins din nou — după o atît de inexplicabilă nefolosire în spectacolele curente — de faptul că a rămas aceeași excelentă tehniciană și ireproșabilă dansatoare, Sonia Dumitrescu — o tînără speranță, Mihai Ciortea sigur și degajat — în „Toamna", Ștefan Bănică — în vizibil progres tehnic — și Elena Dacian — am dori-o mai spontană și mai puțin terestră — în „Primăvara", Gabriela Nicolaescu — balerină de distinsă sensibilitate, alături de Paraschiv Pieleanu — în „Iarna", Mihaela Crăciunescu și Ovidiu Vîlcu, avînd poate ceva din toropeala „Verii" — au fost doar cîțiva din cei ce s-au afirmat în acest spectacol.

ȘTEFAN BONEA

https://biblioteca-digitala.ro

Decada discului sovietic

Între 3 și 13 iulie a.c., Magazinul „MUZICA" din Capitală a găzduit, sub auspiciile Organizației unionale de comerț exterior „Mejdunarodnaia Kniga", tradiționala manifestare a *„Decadei discului sovietic"*. La festivitatea de deschidere a decadei au participat reprezentanți ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste, membri ai Ambasadei U.R.S.S., Uniunii Compozitorilor, Casei de discuri „Electrecord", muzicieni, oameni de cultură și artă, melomani. O expoziție similară se desfășoară în luna august la Moscova cu prilejul *„Decadei discului românesc"*.

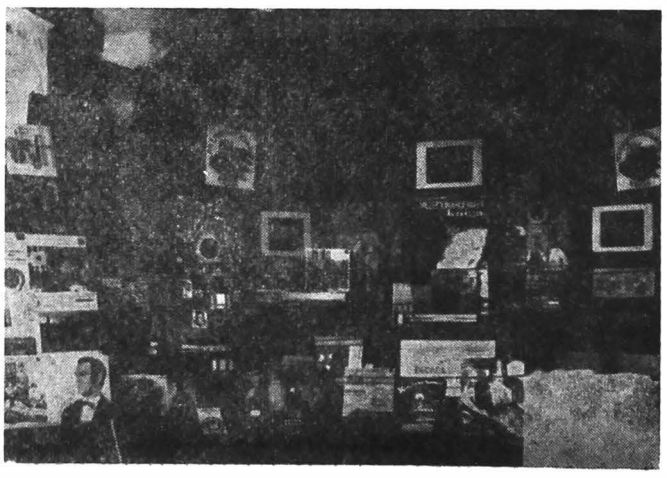
Anual în U.R.S.S. se produc peste 200 milioane discuri. Cele destinate exportului, înregistrate prin intermediul cunoscutei Case de discuri „Melodia", se cifrează la peste 200.000

de titluri. Dintre acestea, am desprins în cadrul vernisajului expoziției susamintite, capodopere universale, ruse și sovietice din domeniul muzicii simfonice și de cameră, operei și baletului, de dans și estradă, cîntece populare, în interpretarea unor soliști și ansambluri de renume : David Oistrach, Sviatoslav Richter, Emil Ghilels, Leonid Kogan, Valerii Klimov, Daniil Șafran, M. Rostropovici, Nikolai Petrov, Dmitri Başkirov, Mark Bernes, Ansamblul Armatei Sovietice, Corul „Piatnitski", cvartetul vocal „Gaya", Ansamblul pionierilor din Moscova ș.a.

„Mejdunarodnaia Kniga" — arăta tov. E. Solomonenko, reprezentantul acestei firme la București — întreține relații cu peste 1000 de firme comerciale din întreaga lume, în domeniul presei și tipăriturilor muzicale, diafilmelor și diapozitivelor, mărcilor poștale etc. Afirmîndu-se constant pe arena mondială, această cunoscută firmă și-a adus de-a lungul celor cinci decenii de activitate o contribuție esențială la stabilirea contactelor de prietenie cu toate popoarele lumii. „Mejdunarodnaia Kniga" colaborează rodnic cu întreprinderile de comerț exterior din R. S. România. Schimbul de discuri între U.R.S.S. și România urmează să se dubleze încă din cursul acestui an".

La rîndul său, tov. T. Carțiș — directorul Casei de discuri „Electrecord" — spunea printre altele : „Relațiile comerciale de fructuoasă colaborare, statornicite de-a lungul anilor, între casa bucureșteană de discuri și omonima ei moscovită, desfășurate într-o deplină reciprocitate, constituie implicit și în egală măsură un real schimb de valori culturale între România și U.R.S.S. Prin intermediul discului se realizează acel contact direct, ideal, rapid și eficient, cu arta muzicală".

C. RĂSVAN



https://biblioteca-digitala.ro

Corul de cameră al Liceului nr. 25

Un distins profesor de pedagogie și filozofie ne spunea odată la un curs : „cînd intri într-o clasă și elevii știu carte, profesorul respectiv știe carte", sau viceversa... Parafrazată această axiomă, am putea spune același lucru despre muzică : „Dacă o școală (generală sau liceu) are elevi care știu muzică, mai bine zis care știu să cînte, înseamnă că profesorul de muzică „știe carte" ; la aceasta se mai adaugă înțelegerea și sprijinul direcțiunii școlii, iar dacă, chiar numai unul, din aceste deziderate lipsește nu putem să obținem formațiuni artistice și nici nivel corespunzător în învățămîntul muzical.

S-a vorbit și se cunoaște rolul educativ al muzicii în școală. Se știe ce forță educativă are muzica mai ales în transformarea omului nou în spiritul umanismului socialist. Strădania noastră a tuturor este îndreptată către țelul conoret și eficace al vieții contemporane. De aici decurg o seamă de sarcini precise, pline de învățăminte care duc direct și fără echivoc la esența educației muzicale în școli : elevii să știe să cînte frumos, începînd cu monodia și terminînd cu polifonia. Să știe, de asemenea, să descifreze un solfegiu care pregătește o cheie ce va descuia toate lacătele asemănătoare în meșteșugul cîntului.

Vom reveni cu o analiză minuțioasă asupra unor manuale care, deși fac parte din disciplinele care pun un accent deosebit pe „frumos" ele sînt văduvite tocmai de aceste trăsături specifice esteticii. Or, unii profesori de muzică trebuie să se păzească de-a exagera latura teoretizantă (teoria comei, teoria ritmică, teoria exagerată a gamelor, etc.) care omoară elanul și bucuria de a cînta. Cu alte cuvinte, dezvoltarea simțului estetic și artistic, care este țelul major al educației muzicale, nu-i atins, ba din contră, este strivit. O fericire pentru învățămîntul nostru muzical se datorește faptului că din acești profesori sînt tot mai puțini.

Profesoara Eugenia Văcărescu-Necula este bine cunoscută în lumea ortacilor de breaslă și mai ales în lumea corurilor școlare. Coristă crescută în „corul de copii" al Palatului pionerilor, unde se reîntoarce după absolvirea Conservatorului „C Porumbescu", însă de data aceasta ca dirijoare, și unde activează circa opt ani, apoi cu un bagaj mare de cunoștințe, cîștigat aici, mînată de dragostea de profesoară și de dirijoare își ia catedra la Liceul nr. 25. Aici e sprijinită de o directoare „sufletistă" care îi ajută, cu toată pasiunea, dorința Prof Eug. Văcărescu-Necula de a-și realiza și un cor al Liceului. Astfel stimulată a realizat, spre surpriza multora, două formațiuni : un „cor mixt" și un „cor de cameră".

Am avut plăcerea să fim profund emoționați de o interpretare măiastră a unui repertoriu bine gîndit și a cărui succesiune a dat imaginea unui tot unitar și indestructibil.

Piesele din program au fost împărțite în două părți. Partea întîia a cuprins piese românești iar partea a doua a conținut piese preclasice, clasice și contemporane, din repertoriul universal.

Partea întîia a început cu I. Chirescu urmînd apoi R. Paladi, N. Oancea ș.a., apoi a încadrat clasicii noștri cei mai cunoscuți : D. G. Kiriac, Gh. Cucu și s-a încheiat cu Alex. Pașcanu și Gh. Danga.

Partea a doua începe cu un canon englez scris de un anonim, apoi continuă cu G. Gastoldi, Mozart, Papin, Bach, Dunaevschi, Schumann, Dimitrov, J. Strauss și Coulter.

Dacă, pe lîngă această interpretare măiestrită, corul ar fi răspuns mai bine, din punct de vedere tehnic, s-ar fi adăugat un plus sporit nivelului interpretativ. Noi ținem seamă de multe circumstanțe ca : profilul școlii generale, timpul scurt de cînd lucrează Prof. Necula la acest Liceu, lipsa unei săli de repetiție de ansamblu, repetiții insuficiente pentru adaptare în sala de concert, etc. La toate acestea s-au mai adăugat mici insuficiențe, mai ales la notele de trecere între registrul mediu și cel acut. Desigur, aceste deficiențe se remediază într-un timp mult mai îndelungat și cu multă perseverență chiar la glasuri, deja, cristalizate. În cazul de față sarcina este foarte grea datorită faptului că glasurile sînt în creștere ; deși avem în fața noastră pasiuni tinere, pline de elan, care vibrează în fața a tot ce e frumos, dar să nu uităm că aceste elemente au tehnica meșteșugului cîntării în plină formare. Privind acest elan sîntem chezași de izbîndă. Este știut că breslașii de cintec frumos, indiferent cine ar fi aceștia, trebuie să posede tehnica profesionistului și elanul amatorului. Unele tempo-uri, exagerat de rapide, scoteau piesa din cîmpul atmosferei interpretative firești și al stilului.

Trecînd peste toate acestea, concertul ne-a fermecat cu glasuri delicate, argintii, generoase și pline de dăruire.

Au cîntat inteligent, au dovedit o pătrundere adîncă și înaltă a stilului din care, piesa respectivă, făcea parte. Faptul acesta a atras după sine dorința publicului de-a reasculta unele piese. Citez cîteva din ele : *Oratia de nuntă* de Gh. Cucu, *Variațiunile corale* ale lui Alex. Pașcanu, *Capra și pelinul* de Dimitrov ș.a. care au fost bisate. Totul a fost interpretat cu un vibrato tineresc plin de prospețime și fantezie. Elevele Mariana Bran și Anca Dumitrescu s-au achitat frumos de părțile solistice încredințate. Pianista Marta Joja a dovedit, și de data aceasta, că este o artistă de rangul întîi. A susținut

https://biblioteca-digitala.ro

cu mult rafinament și inteligență acompaniamentul corului.

După o seară plăcută am părăsit sala de concert păstrînd în inimă și în auz sonorități diafane, dublate de imaginea unei dirijoare plină de energie, de muzicalitate și de un suflet încărcat de pasiunea unor realizări artistice elevate.

CONSTANTIN PALADE

RECENZII

„Dirijorul de cor și cîntul coral" de Ion Românu

În cadrul Universității din Timișoara — Facultatea de Muzică — s-a tipărit primul tratat de dirijat de cor și cînt coral din țara noastră. Acest amplu studiu, conceput în două volume, a fost creat cu originalitate și în chip convingător de către dirijorul Ion Românu. Se cuvine a preciza că primul volum a fost realizat în colaborare cu Damian Vulpe.

Ocupîndu-se de tehnica tactării, de factori de expresie muzicală, de probleme de metodologie corală, de aspecte legate de soliști vocali, acompaniamente corale și instrumentale, de multiplele probleme pe care le ridică dirijorul de cor în fața orchestrei, alcătuirea repertoriului coral, formele muzicii corale și multe altele... autorul generează un studiu care poate fi socotit extrem de util atît pentru dirijor cît și pentru marea masă a melomanilor.

Exemplele muzicale sînt foarte bine alese și prețuim în mod deosebit insistența asupra repertoriului românesc de ieri și de azi. Stilul autorului este în deplină concordanță cu sensurile estetice ale unui profund umanism. Cuvintele lui Platon sînt luate drept motto : „Arta conducerii vocii străbate sufletul și îi inspiră gustul virtuții"... Totodată, Ion Românu este profund ancorat în contemporaneitate, cînd susține că în zilele noastre „muzica corală ia parte oficială la toate festivitățile și îndeplinește o funcție socială tot așa de importantă ca și literatura. Ea este integrată și în învățămînt, ramificîndu-se într-o serie de discipline riguros conturate".

Lucrarea lui Ion Românu reprezintă un eveniment în cadrul muzicologiei românești, raportată la muzica corală. Toți cei care sîntem convinși de frumusețea acestei ramuri a artei sonore, în strînsă legătură cu un vibrant sentiment patriotic, aplaudăm această apariție editorială. Prin cîntecul coral putem vorbi într-adevăr de o educație în rîndurile marilor mase, de o apropiere a oamenilor, de o conturare a unei lumi departe de urîciune, identificată cu strălucirea ireal de frumoasă a aștrilor nocturni, a grînelor sub soare, a sufletelor omenești care cred în eternitatea artei !

DORU POPOVICI

„Cu vioara prin lume" de Sandu Albu

Trecut de trei pătrare de veac, dar plin încă de o viață activă, tumultuoasă, aflîndu-se în necontenită investigație a artei, a muzicii sale, profesorul și compozitorul Sandu Albu și-a publicat, la Editura muzicală, amintirile. Cartea sa *Cu vioara prin lume* este, fără îndoială, un document. Parcurgînd-o ne-am amintit noi înșine de o seamă de figuri ilustre ale muzicii cunoscute, urmărite, cu o jumătate de veac în urmă.

Timp de cincizeci de ani Sandu Albu a colindat și cîntat mai pretutindeni. În Statele Unite a desfășurat o neobosită activitate de concertist, popularizînd cu consecvență muzica românească, activînd totodată și ca profesor la Brooklyn Conservatory of Music din New-York și J. Hartt School of music din Hartford-Connecticut.

O muncă artistică dintre cele mai rodnice a depus, ani de-a rîndul în Irak, la Bagdad, contribuind din plin la organizarea vieții muzicale, ridicînd cadre valoroase la Institutul de Artă, dirijînd concerte de cameră, simfonice și făcînd cunoscute valorile muzicale ale patriei noastre.

Sandu Albu a fost apreciat în mod deosebit de George Enescu care l-a îndrumat, cu dăruirea ce-l caracteriza, în studiul viorii. A cunoscut personal mai toate celebritățile muzicii, îndeosebi ale viorii, din ultimii zeci de ani.

Ceea ce constituie elementul picant al amintirilor sale (repovestite de Alexandru Bilciurescu) sînt tocmai aceste întîlniri, relatate simplu și cu umor. Astfel, mica anecdotă e permanent prezentă.

Amintirile autorului reprezintă o inepuizabilă sursă informativă. Se perindă, ca într-un caleidoscop, o seamă de figuri ale muzicii românești, de la celebra cîntăreață Nektaria Flondor pînă la Ioan Scărlătescu, pentru a nu mai vorbi de celebritățile mondiale ale timpului, intrate de mult în istoria muzicii, a artei interpretative.

Cartea scrisă într-un stil narativ, abundă, de asemenea cu tot soiul de detalii, privind viorile vestite, fiind comentată de asemenea maniera de a cînta a unor mari interpreți. În final, am aflat și prețioase indicații, asupra cintului la vioară, bazate pe experiența proprie.

Trecînd peste unele mici scăpări în exprimare și în traducerea cîtorva expresii străine, lucrarea se recomandă prin bogăția informațiilor și sinceritatea accentului, un adevărat documentar de viață muzicală, eșalonată pe o jumătate de veac.

J.-V. P.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu Tiberiu Alexandru despre festivalul „Maria Tănase"

Aflat la cea de a treia ediție, concursul și festivalul național al cîntecului popular „Maria Tănase", a reunit și de această dată numeroși candidați, mesageri ai cîntecului vocal sau instrumental, veniți de pe toate plaiurile țării să cinstească memoria uneia dintre cele mai valoroase interprete de muzică populară din țara noastră, să perpetueze pentru viitorime această artă străveche a neamului nostru.

Din juriul concursului acestei ediții au făcut parte: compozitorul Ion Dumitrescu, Președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România — președinte de onoare, dirijorul D. D. Botez (profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — președinte, iar ca membri: compozitorii Mircea Neagu, Florin Comișel, George Deriețeanu și Mihai Bârcă, folcliștii Tiberiu Alexandru și Hary Brauner, muzicologul Vasile Donose, cîntăreața Ioana Radu, dirijorul Constantin Ungureanu.

Pentru informarea cititorilor noștri asupra ediției din 1973 a concursului și festivalului „Maria Tănase", ne-am adresat folcloristului Tiberiu Alexandru — șeful sectorului muzical de la Institutul de Etnografie și Folclor — membru al juriului.

Credem că n-ar fi lipsit de interes, ca înaintea altor comentarii, să aflăm de la început care sînt deținătorii premiilor și mențiunilor, a premiilor speciale acordate la actuala ediție a prestigiosului concurs național de interpretare a cîntecului popular românesc, ce se desfășoară bienal la Craiova?

Premiul I, soliști vocali: *Mia Dan* — județul Cluj; premiul I pentru soliști instrumentiști: nu a fost acordat; premiul special al Centrului de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de amatori: *Elena Jurjescu* din județul Timiș; premiul special al Uniunii Compozitorilor: *Angelica Stoican* — județul Mehedinți; premiul II soliști vocali: *Maria Chivu* — județul Dolj; premiul special al Radioteleviziunii *Ioana Modan* — județul Argeș; premiul II pentru soliști instrumentiști: *Anton Covaci* (vioară) — județul Arad; premiul III pentru soliști vocali: *Anuca Drăgan* — județul Bistrița Năsăud; premiul III pentru soliști instrumentiști: *Costică Coroiu* (fluier) — județul Vrancea; premiul special al Municipiului Craiova: : *Vasilica Stemate* — județul Ilfov; premiul special al Consiliului județean al Sindicatelor: *Lina Vetrescu* — județul Vîlcea; premiul special al Centrului județean al creației populare și a mișcării artistice de amatori: *Trifan Bălăucă* — județul Botoșani; premiul special al revistei „Ramuri": *Maria Manea* — județul Bihor; premiul special al Muzeului Olteniei: *Lica Mihai* — județul Hunedoara; premiul Studioului de Radio Craiova: *Blaj Craia* — județul Caraș-Severin; premiul special al Școlii populare de arte din Craiova: *Nicolae și Irina Todorovici* — județul Maramureș, doi copii, băiatul a cîntat din vioară și fata din ghitară (*Zongora* — cum se spune prin partea locului și a „țipurit" strigăturile); premiul special atribuit de public: *Ilie Bartoș* — județul Olt și patru mențiuni speciale ale juriului au fost obținute de: *Maria Petca* — județul Satu-Mare, *Livia Munteanu* — județul Caraș-Severin; *Petrică Popescu* — județul Buzău (fluier), *Maria Sabău* — județul Sălaj; de asemenea, au mai obținut diplomă specială a juriului pentru activitate îndelungată în mișcarea artistică de amatori *Sofia Drăghici* — Gorj, *Victor Udrea* — Dîmbovița și *Constantin Iscru* — Constanța.

Și acum, v-am ruga cîteva observații cu caracter general.

O observație cu caracter general și care cred că a frapat pe mulți dintre cei care au asistat la cea de a treia ediție a concursului și festivalului „Maria Tănase", este creșterea considerabilă a nivelului general la care s-au prezentat concurenții, din diferite colțuri ale țării; s-a putut remarca o grijă deosebită asupra repertoriilor pe care aceștia și le-au ales; au căutat să culeagă lucrări inedite, rare. De asemenea, merită subliniată acuratețea interpretării, cît mai potrivită cu piesele interpretate, într-un cuvînt cît mai autentică. Este un fapt îmbucurător dacă ne gîndim că, nu cu mult timp în urmă, foarte mulți dintre tinerii candidați erau înclinați să prezinte în concurs cîntece de largă popularitate, învățate de la radio sau de la televizor, pe care le interpretau în maniera unuia sau altuia din cîntăreții cu renume.

Mult mai slab s-au prezentat soliștii instrumentiști. Și nu este de loc de mirare că juriul a găsit cu cale să nu acorde premiul I pentru instrumente. Eu unul găsesc regretabilă absența instrumentiștilor și cred că în ultimă instanță aceasta se datorește unei slabe preocupări chiar la nivelul județelor care au recomandat și trimis candidații la concursul „Maria Tănase". Avem un foarte bogat patrimoniu de instrumente populare, poate unic și este păcat să nu-l valorificăm din plin. Dacă în țară, cîntecele vocale se bucură de o mai bună primire din partea publicului, decît cele instrumentale, peste hotare, instrumentiștii sînt cei care se bucură de mare succes.

Ce ați remarcat în cadrul actualei ediții din punct de vedere al participării candidaților soliști?

România a încetat de mult să mai fie o țară eminamente agrară, iar folclorul eminamente rural. Numărul mare de intelectuali care au înțeles să cultive cîntecul popular nu pentru ca să-și facă o meserie, ci dintr-o dragoste, dintr-o chemare lăuntrică, este impresionant. Acest lucru se înscrie ca un fenomen al zilelor noastre, de interes deosebit pentru cultura populară. Am putut asculta tineri intelectuali de diferite profesii, care au însuflețit melodii populare, alese cu grijă și interpretate într-un stil neaoș popular.

Dar în privința acompaniamentului orchestral?

O seamă de soliști au socotit că unele din melodiile pe care le-au prezentat, sau chiar amîndouă (fiecare solist trebuia să prezinte conform regulamentului două melodii), să le interpreteze fără acompaniament. Este un lucru foarte bun. În foarte multe cazuri doinele și cîntecele propriu-zise, nu sînt de obicei acompaniate, sau le acompaniază lăutarii și nu întotdeauna la nivelul artistic cerut de cîntecul

https://biblioteca-digitala.ro

respectiv. Aș menționa în această privință o excepțional de frumoasă doină din Izverna (Mehedinți) pe care a interpretat-o Angelica Stoican (premiul special al Uniunii Compozitorilor) și care a făcut foarte bine că a cîntat-o fără acompaniament. Este clar că un acompaniament oricît de bun, adăugat la această melodie, n-ar fi slujit valoarea ei artistică. Folclorul își are vîrfurile lui, pe care e bine să le cultivăm ca atare, fără a încerca să facem „mai bine" și „mai frumos". Din dorința de a face „mai bine" și „mai frumos" ies la iveală, cel mai adesea, degradări ale folclorului nostru.

Soliștii care au dorit să fie acompaniați au avut această posibilitate prin intermediul a două formații instrumentale prezente la festival: Orchestra Populară „Nicolae Bălcescu" a Consiliului Județean Dolj a Sindicatelor, dirijată de Paraschiv Oprea de la Ansamblul „Rapsodia Română" din București, precum și de Orchestra „Flacăra Prahovei" a Filarmonicii din Ploiești, dirijată de Constantin Busuioc. Trebuie menționat că orchestrele nu au fost de aceeași valoare. Prima a izbutit în majoritatea cazurilor să asigure un acompaniament destul de bun, pe cînd orchestra „Flacăra Prahovei", din dorința dirijorului de a face mai mult decît trebuie, de a amplifica peste măsură acompaniamentele, nu a slujit evoluția soliștilor, uneori chiar dăunîndu-le simțitor. Rămîne un deziderat de viitor, ca evoluția soliștilor, atunci cînd este cazul, să fie asigurată de doi, trei muzicanți buni din partea locului, și care ar putea să-i acompanieze în condițiile cerute de stilul repertoriului pe care-l însuflețesc. Este de altfel un deziderat ridicat de la ediția anterioară a concursului „Maria Tănase" și care, din păcate, a apărut vizibil și în cadrul actualei ediții. Este cu neputință ca o orchestră populară din Dolj sau Prahova, să acompanieze în aceleași condiții repertoriul folcloric în toate dialectele muzicale din toate colțurile țării. O pot face foarte bine pentru un repertoriu care le este familiar, care este situat în zona lor sau în apropiere, dar nu o pot face într-un stil artistic și autentic pentru zonele muzicale care le ounosc prea puțin sau deloc, oricît de buni muzicanți ar fi. Ar fi de dorit ca, repet, organele locale, care îndrumează și care trimit acești soliști să concureze, să facă un pas mai departe și să trimită împreună cu ei și cîțiva muzicanți tot din partea locului. Mai trebuie spus că nu este întotdeauna nevoie de o formație foarte mare. Muzică bună pot face doar doi-trei muzicanți. Nu trebuie să fie nici 10, nici 15, nici 100, ajung doi, ajung trei și am zice formații, tarafuri clasice de acompaniament ca de exemplu: o vioară acompaniată de o cobză pentru Nordul Moldovei, o vioară acompaniată de un tambal mic pentru Oltenia și Muntenia, o vioară acompaniată de o vioară secundă și un contrabas pentru o bună parte din mijlocul Transilvaniei ș.a.m.d. Sînt formații care pot asigura un acompaniament de ținută, în stilul cît mai autentic al cîntecelor care le prezintă soliștii.

Se pare că la actuala ediție, numărul mare al soliștilor buni au pus în dificultate juriul în ce privește acordarea trofeelor. Este adevărat?

O seamă de participanți, chiar dacă nu au fost premiați, s-au prezentat foarte bine pregătiți. De altfel, acel nivel general ridicat de care am vorbit face că o bună parte din soliștii buni sau foarte buni nu au putut să fie luați în discuție, iar premiile, destul de numeroase, s-au dovedit neîndestulătoare. Mă gîndesc de pildă, la Panseluța Stan din județul Vîlcea care a cîntat un repertoriu interesant într-un foarte autentic stil local.

Din cîte vă cunosc, prezența dvs. în cadrul juriilor este deosebit de activă. Numeroase observații, adnotări, îndemnuri adresate candidaților, stau mărturie în paginile carnețelului dvs., de care nu vă despărțiți. V-am ruga să dezvăluiți cititorilor, dar mai ales candidaților-participanți cîteva din aceste observații, cu scopul firesc de a le fi transmise prin intermediul publicației noastre.

În anumite cazuri, s-a putut constata, probabil intervenția nedorită, a unui îndrumător sau chiar a unui profesor de canto. Mă gîndesc la *Vasilica Stemate* din județul Ilfov, care are multe calități vocale — a fost, de altfel, și premiată — totuși, în prima melodie pe care a cîntat-o s-a simțit din interpretarea ei intervenția cuiva care a învățat-o „cum" se cîntă. Totul a apărut destul de artificial și e păcat. Sînt de evitat acești „maeștri strică" care vor să învețe *cum se cîntă* pe un cîntăreț popular, foarte ușor putîndu-se cădea în greșeală de a se interveni cu elemente de canto cult, care se potrivesc exact ca „nuca în perete" pentru cîntarea neaoș populară. Am ascultat-o cu foarte mare interes pe *Maria Petca* din județul Mureș — nu trebuie confundată cu cea din județul Satu-Mare, deși numele este același. Maria Petca, chimistă la Tîrnăveni, a cîntat foarte frumos și expresiv, dar, o seamă de nesiguranțe în glas, poate în bună parte din cauza acompaniamentului, a făcut să nu poată fi luată nici măcar în discuție la departajarea pentru premiere. Este păcat, deoarece am ascultat-o pe aceeași Maria Petca, nu demult la un festival în Cîmpulung-Muscel, unde a cîntat impecabil.

Audiind spectacolul de gală al celor care au fost premiați, am reflectat la cele afirmate. Dacă unii dintre cei care au cîntat la acest spectacol, așa cum au cîntat, probabil sub impresia justificată a unei puternice emoții, dacă ar fi interpretat la fel și în cadrul concursului propriu-zis n-ar mai fi apucat să cînte în spectacolul de gală, deoarece nu i-ar fi premiat nimeni. Concursul este concurs și se poate întîmpla oricărui candidat, să nu poată în ziua sorocită, trasă la sorți, să dea tot ceea ce poate, ci să cînte deci sub posibilitățile sale reale, deci să piardă un concurs pe care în alte condiții l-ar fi cîștigat.

Victor Udrea din Pucioasa, este un foarte talentat instrumentist popular, preocupat de o permanentă îmbunătățire și lărgire a gamei instrumentelor din care cîntă. Este un adevărat „om orchestră". A cîntat din cimpoi, caval, drîmbă, fluier, ocarină, și dintr-un fluier dublu, în terță, pe care și l-a imaginat el și l-a construit cu mijloace proprii. Trebuie remarcat însă, că nu din toate instrumentele a cîntat la fel de bine. A cîntat bine din cimpoi, din caval, din drîmbă (de fapt o drîmbă dublă, cu care a interpretat o *giampara* în două tonalități diferite), din fluier a cîntat destul de modest, din ocarină, chiar dacă ar fi cîntat bine, instrumentul era defectuos construit și fals, iar fluierul dublu, de care poate Victor Udrea este foarte mîndru, nu reprezin-

https://biblioteca-digitala.ro

tă cea mai bună soluție pentru specificul muzicii noastre populare, această cîntare în terțe, *obligato*. Pe Victor Udrea, care se prezintă la foarte multe concursuri dar întotdeauna cu același repertoriu, am dori să-l ascultăm și să-l aplaudăm interpretînd și altceva din instrumentele pe care le mînuiește bine, recomandîndu-i să cînte numai din acele instrumente pe care este absolut stăpîn. *Maria Manea*, muncitoare la Fabrica „Solidaritatea" Oradea, a prezentat un repertoriu bihorean autentic, bine ales. Acompaniamentul care i s-a asigurat însă nu a fost la înălțimea cîntării ei, și consider că dacă ar fi cîntat fără acompaniament ar fi lăsat o impresie desăvîrșită. *Constantin Milu* din județul Mehedinți a cîntat frumos, dar același repertoriu pe care l-am ascultat și cu alte prilejuri. *Maria Dragomiroiu* din Ioneștii-Vîlcea, are un glas foarte frumos timbrat. Ea însă va trebui să asculte cît mai multe cîntece populare autentice, să caute să se apropie cît mai mult de cîntarea neaoș populară, caracteristică pentru județul Vîlcea de unde își culege repertoriul. În sfîrșit și un moldovean, *Trifan Bălăucă* din județul Botoșani, care a prezentat un repertoriu mai de „Dai Doamne". A fost într-adevăr o bucurie să-l asculți iar faptul că a fost premiat consfințește succesul mare pe care l-a dobîndit în fața publicului. Este un mare păcat, că în special tinerii soliști de pe meleagurile Moldovei nu sînt mai grijulii în alegerea repertoriului pe care îl interpretează. Mă întreb de ce oare nu caută să culeagă bătrînele lor doine și cîntece rubato, atît de frumoase, mulțumindu-se să interpreteze diferitele „făcături" cu textele lipsite de orice poezie, culese de unii sau alții din cîntăreții moldoveni auziți la posturile noastre de radio. Nu este de loc adevărat că repertoriul moldovenesc se prezintă așa de sărac încît nu ar putea fi găsite nici doine, nici cîntece doinite. Ele trebuie doar căutate și cu grijă selecționate. În acest sens consider că o pildă bună ar trebui să o dea în primul rînd cîntăreții „de meserie" de pe meleagurile Moldovei, ei fiind cei dintîi care ar trebui să cultive un repertoriu mai cu grijă ales decît o fac unii dintre ei.

Anuca Drăgan, profesoară de științe naturale din Monor Bistrița-Năsăud, este o foarte bună cîntăreață populară, cu voce sănătoasă, stil bun și cu multă siguranță în ceea ce cîntă. A prezentat un repertoriu bine ales, bine interpretat. Este îmbucurător să constatăm că din ce în ce mai mulți tineri intelectuali cultivă cu atîta talent cele mai alese creații populare din ținutul lor de baștină. La fel *Angelica Stoian* — de care am mai pomenit — din Izvorna Mehedinți — și-a ales un repertoriu foarte pur, din comuna ei natală. *Ilie Purdea* — Gorj — a cîntat și el din mai multe instrumente (ocarină, fluier, fluier gemănat) dar, instrumentul din care a cîntat mai binișor a fost cavalul. Nu știu ce-l face să cînte din multe instrumente cînd ar putea să cînte din unul singur și bine! *Georgeta Ancuța*, altă profesoară de științe naturale, aceasta din Dolj, este o foarte bună interpretă de ballade. Am apreciat în mod cu totul deosebit prezența ei la un festival de cîntece bătrînești desfășurat la Brăila, cînd a cîntat o admirabilă variantă a baladei *Ilincuța Sandrului*. Acum a interpretat o frumoasă variantă a baladei *Oancea*, localizată în Muntenia și Oltenia. S-a gîndit să fie acompaniată doar de o vioară și o cobză. Faptul că nu a cîntat cu acompaniament și nu a avut posibilitatea să repete îndestulător, a făcut să distoneze tot timpul, încît nici ea nu a putut fi pusă în discuție în vederea obținerii vreunui trofeu, cu toată frumusețea repertoriului pe care l-a prezentat. Pe lîngă această baladă a mai interpretat și un foarte frumos cîntec din partea de sud a Olteniei, cu un ritm extrem de interesant. *Mia Dan* din județul Cluj este o cîntăreață, aș zice, consacrată. Publicul o cunoaște și din cîteva înregistrări pe care le-a făcut recent cu Casa de discuri „Electrecord". Are un glas foarte frumos timbrat și un stil impecabil, de unde și succesul desăvîrșit pe care l-a avut în fața publicului și a juriului, obținînd cum am mai spus premiul I. *Livia Munteanu*, o librăriță din Banat, a cîntat cu foarte multă sensibilitate și căldură în glas, un cîntec doinit bănățean. A cîntat apoi un cîntec ardelenesc „de joc", la care nu știu de ce a ținut să facă tot felul de „fițe". Este păcat, deoarece Livia Munteanu are foarte bune calități pe care ar putea să și le valorifice. *Constantin Iscru* din județul Constanța cîntă foarte frumos din caval și foarte bine din fluier. *Maria Săbău*, țărancă din Cizer, județul Sălaj, este deținătoarea unui foarte autentic stil local de cîntare. A interpretat două melodii fără acompaniament și bine a făcut. Poate că dacă ar fi rugat pe muzicanți s-o acompanieze ar fi făcut exact ce nu trebuie. Personal o apreciez foarte mult pentru stilul autentic al cîntării ei. *Lina Vetrescu* din Năruja Vrancea a cîntat parcă fără convingere, fără vlagă, deși are multă sensibilitate, claritate, un repertoriu „așa și așa": *Sînt fecior de vrîncean*, care este un fel de *bir oiță*, nu însă cel mai interesant lucru ce ar putea fi cules pe meleagurile Vrancei, și încă o melodie cu acompaniament de horă, nici aceasta prea interesantă. Mă gîndesc totuși că Lina Vetrescu, care dispune de certe posibilități vocale, ar trebui să caute să culeagă din vechile cîntece ale ținuturilor Vrancei, de ce nu o Mioriță?, este doar așa de vrîncenească după părerea multora, încă existentă în frumoase variante în partea locului. *Victor Rotaru*, ofițer de aviație, este și el unul dintre intelectualii care cultivă cu foarte multă dragoste și cu mult talent cîntecele de pe meleagurile natale. A cîntat un *Radu mamei* interesant, nu acea variantă foarte cîntată și cunoscută, ci una melodică asemănătoare, diferită prin stilul *rubato* în care a interpretat-o. Voce frumoasă, plăcută, și mare succes de public. A rămas și el printre cei care nu au putut fi premiați. Repet, la această ediție au fost foarte mulți concurenți care nu au primit premii deoarece au fost mulți buni și premii puține. *Blaj Craia*, lăcătuș de precizie din Caransebeș, este deținătorul unui repertoriu autentic, de mare valoare, are un glas foarte frumos și știe să-l folosească cu multă sensibilitate, pătrunzînd tîlcul cîntecelor pe care le interpretează. Personal, mi-a plăcut foarte mult cum a cîntat Blaj Craia și aș dori din toată inima să-l mai ascult cîntînd.

Ce puteți spune în privința organizării din acest an a Concursului și Festivalului „Maria Tănase"?

Cred că nu greșesc cînd afirm că acest foarte interesant concurs național de interpretare a cîntecu-

https://biblioteca-digitala.ro

lui popular a crescut simțitor de la o ediție la alta. Pentru acest lucru organizatorii, în frunte cu prof. Firan, Președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Dolj, merită toate laudele. Am apreciat în mod deosebit bunul și caldul public craiovean care a susținut seară de seară, cu multă căldură și dragoste atît candidații cît și artiștii de reputație care au evoluat în recitaluri în afara concursului. Acest public minunat, a arătat atîta înțelegere nu numai pentru folclorul din partea locului sau din zone apropiate. Mă gîndesc de pildă la succesul excepțional pe care l-a repurtat Florica Bradu, altă intelectuală care cîntă cu multă dragoste cîntecul popular din zona ei natală, Bihorul.

Trebuie să știți însă că în cea de-a treia zi a festivalului am absentat, fiind chemat la televiziune, la emisiunea „Floarea din grădină", fapt pentru care cer scuze soliștilor foarte buni pe care nu îi citez și care au evoluat în ziua respectivă.

De asemenea, organizatorii Festivalului și Concursului „Maria Tănase" au socotit de datoria lor să tipărească un supliment al programului de sală. Am în față două ediții în care au apărut o serie întreagă de mărturii ale celor prezenți, fie candidați, membrii din juriu sau simpli spectatori, în care au fost subliniate cu multă operativitate înaltele calități ale acestui festival. N-aș vrea să omit nici diversele manifestări lăturalnice ale concursului și festivalului muzical propriu-zis: o admirabilă expoziție de artă populară, minunatele piese de ceramică prezentate în cadrul județului respectiv, sau expuse de foarte talentatul ceramist popular Ogrezeanu din Vîlcea.

Ce v-a impresionat în mod cu totul deosebit?

M-a impresionat în mod deosebit faptul că Ion Dolănescu, foarte apreciatul nostru cîntăreț de muzică populară, care se bucură de o deosebită faimă în rîndul publicului larg, cel care a crescut cultivînd la început cîntecele Mariei Lătărețu, cel care apoi a debutat urmînd sfaturile Mariei Tănase, s-a gîndit să interpreteze cîteva cîntece închinate celei mai strălucite cîntărețe a Gorjului: Mariei Lătărețu. *„Gorjule e primăvară, / pasările se întorc iară, / Și vin păsărelele / și privighetorile, / Numai una nu mai vine, / care te cîntă pe tine".*

Iată un admirabil text al acestui talentat cîntăreț popular închinat Mariei Lătărețu. Ion Dolănescu a cîntat și împreună cu Maria Ciobanu un admirabil repertoriu bazat pe „hăulită". Mare succes de public, totuși multe nedumeriri. În hol cineva m-a întrebat: *Ce rost are duetul în cîntecul popular?* Am replicat prompt. Mai întîi că nu este duet, ci este un dialog cîntat de cei doi care, altfel ar trebui să cînte unul singur ceea ce spune femeia și ceea ce spune bărbatul. Țin să menționez că există în folclorul nostru numeroase elemente care justifică un asemenea mod de a cînta, „hăulitul", pe care cei doi cîntăreți, Maria Ciobanu și Ion Dolănescu l-au luat ca leitmotiv. Hăulitul însuși este o strigare care își așteaptă răspuns de pe un deal pe altul. Putem, de asemenea, asista la adevărate „dueluri" de strigături improvizate pe loc între flăcăi și fete la șezătoare, sau la hora satului. Îmi amintesc că Dolănescu, la începutul carierei lui, a simțit nevoia ca la un moment dat să cînte singur. Dar atunci cînd textul cerea o interpretare feminină, el cînta această parte în falset, la octava acută. Nici acest lucru nu este o invenție a lui Dolănescu, ci și aici există o tradiție foarte îndelungată. Se împlinesc aproape 40 de ani de cînd colegul meu Harry Brauner a înregistrat de la un lăutar, pare-mi-se din județul Olt, cel puțin două cîntece interpretate în această manieră. Recent, am ascultat la „Electrecord" un disc care nu peste multă vreme va fi pus în vînzare, un disc de 30 cm cu „hăuluituri" interpretate de Maria Ciobanu și Ion Dolănescu. Eu l-aș fi denumit „Maria Ciobanu, Ion Dolănescu și hăuliturile" deoarece toate piesele de pe acest disc sînt bazate pe hăulit. Există diferite stiluri de hăulit, în anume cazuri luate ca leitmotiv pentru construirea unor piese de înaltă ținută artistică. Unele din acestea, vă mărturisesc fără sfială, ascultîndu-le, m-au mișcat pînă la lacrimi. Am aflat cu această ocazie, de la Teodor Carțiș directorul Casei noastre de Discuri, că după uzul lor, înainte de a trage tirajul, unui disc, prezintă banda magnetică cu înregistrările respective beneficiarilor, tirajul stabilindu-se în funcție de solicitările acestora. Acest disc cu hăuluituri al Mariei Ciobanu și Ion Dolănescu a bătut toate recordurile tirajului: peste 200 000 de exemplare!

Ce ați dori să adresați în încheierea interviului, celor ce se gîndesc încă de pe acum să participe la cea de-a patra ediție a Concursului și Festivalului „Maria Tănase"?

Succesul mare al concursului și festivalului „Maria Tănase" trebuie să constituie un îndemn pentru toți cei care iubesc cîntecul nostru popular, să asigure o și mai bună reușită ediției viitoare a acestei interesante acțiuni. Mă gîndesc în primul rînd la toate organele locale din județele țării. Unele din ele, deși au anunțat că participă la ediția din acest an, pînă la urmă, din motive care îmi scapă, nu și-au mai trimis candidații. Eu unul consider că acest festival trebuie să adune concurenți din absolut toate județele țării.

Candidaților tineri și vîrstnici, care poate se gîndesc încă de pe acum să se prezinte la viitoarea ediție, ca și celor care s-au prezentat dar încă n-au reușit să dea întreaga măsură a posibilităților lor artistice, ca și altora care nu s-au prezentat încă dar îi îndeamnă inima s-o facă, îi sfătuiesc să se gîndească cu foarte mare grijă la repertoriul pe care îl aleg fie căutînd în zona în care locuiesc, fie din dialectul ei muzical, să găsească cele mai alese creații populare, cele mai frumoase cîntece cu cele mai frumoase versuri, pe care să le învețe și pe care apoi să le interpreteze în cel mai autentic stil folcloric.

Să nu se creadă, de asemenea, că acompaniamentul înseamnează întotdeauna mai bun, mai frumos. Să se cînte și fără acompaniament mai ales dacă în partea locului lor cîntecele au fost cîntate așa din tată-n fiu. Juriul și publicul au dovedit că apreciază în mod deosebit cîntarea artistică chiar dacă este interpretată fără acompaniament.

O seamă din cîntăreții noștri cu nume, cu faimă, au răspuns la solicitarea organizatorilor și au participat seară de seară în recitaluri care au completat programele artistice ale festivalului. Au înțeles în acest fel să cinstească memoria Mariei Tănase, strălucită interpretă a cîntecului nostru popular. Ar

https://biblioteca-digitala.ro

fi prea lungă lista tuturor, dacă i-aşi menţiona. Ţin însă să le aduc şi pe această cale mulţumiri tuturor, pentru efortul pe care l-au făcut, îndeosebi acelora care au înţeles că scena acestui festival e o scenă de prestigiu, care obligă la alcătuirea unui repertoriu ales, iar interpretarea acestuia la o aleasă ţinută artistică, lucru pe care l-au făcut cei mai mulţi.

Încă un lucru pe care ţin să-l subliniez în mod cu totul deosebit, este dorinţa multor tineri mai ales, să interpreteze cîntece populare. Dar, este de dorit ca aceştia s-o facă din dragoste sinceră pentru cultivarea cîntecului popular şi nu din dorinţa ascunsă de a face o carieră. O carieră în acest domeniu, pe lîngă că poate fi efemeră, este în orice caz extrem de grea. Să urmeze şi ei pilda, chiar a unor cîntăreţi care şi-au făcut un foarte bun nume, dar care continuă să-şi practice meseria de bază (ingineri, profesori, tehnicieni, muncitori etc.) şi care cîntă cu dragostea de a cînta, dobîndind pe tărîmul spinos al artei foarte mari succese în ţară şi în străinătate. Am aflat că ar exista vreo 8 000 de solişti cu „patalama" care le permite să interpreteze muzica populară, să zicem, ca „liber-profesionişti". Este enorm ! De asemenea, că o comisie se străduieşte să reducă numărul acestora la 2 000. Şi aşa este foarte mult.

Într-adevăr, folclorul nostru este foarte bogat, dar nu fără limite. Sînt foarte mulţi cîntăreţi buni şi foarte buni, dar nu toţi vor putea să facă din artă o meserie, şi nici nu este bine să facem o profesie din creaţia artistică populară, creaţie pe care poporul nostru a şlefuit-o în migala mileniilor, din simplul motiv că a simţit nevoia să-şi exprime gîndurile şi simţămintele.

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ŢARĂ

Cluj: „Attila" de Verdi

Sfîrşitul stagiunii ne-a rezervat bucuria unor surprize de real interes artistic, aşa cum a fost premiera pe ţară a operei *Attila* de Giuseppe Verdi, la Opera maghiară din Cluj. Nu încape nici o îndoială că această punere în scenă reprezintă unul din momentele majore ale trecutei stagiuni lirice pe ansamblul ei. Motivul ? Mai presus de orice originalitatea opţiunii repertoriale, ce ne îngăduie revelaţia unei lucrări verdiene de incontestabilă frumuseţe, dar aproape necunoscută. După premiera mondială din 1846, peste această partitură — a noua operă scrisă de Verdi — s-a aşezat o uitare cu totul nedreaptă. Ancorată în problematica istorică, aidoma predecesoarei sale *Nabucco*, opera *Attila* înseamnă totodată pe plan muzical o impresionantă anticipare a viitoarelor capodopere : *Trubadurul, Traviata, Bal mascat.* Fraze de mare farmec melodic, roluri ce asigură satisfacţia vocală a interpretului, satisfacţia muzicală a ascultătorului, totul pledează pentru viabilitatea scenică a acestei lucrări.

Abia de vreo 10 ani, opera a intrat într-o perioadă de redescoperire artistică, teatre din Florenţa, Viena, Budapesta, Berlin, străduindu-se să o repună în drepturi. Casa de discuri Philips a lansat recent prima integrală discografică a lucrării.

Premiera clujeană demonstrează şi faptul că atunci cînd există interes se găsesc soluţii de înnoire a afişului de spectacol, chiar şi menţinîndu-se în zona mult adulatului *belcanto*, dar fără a apela la titluri epuizat rulate, mentalitate prezentă în activitatea celor mai multe dintre teatrele noastre lirice, atunci cînd e vorba de literatura universală de gen. Premiera clujeană a operei *Attila* de Verdi m-a impresionat însă şi sub aspectul spectacolului, prin calitatea punerii în scenă. Muzical bine pusă la punct, interpretarea partiturii, desfăşurată sub bagheta dirijorului Vasile Mureşan, a îngăduit reconfirmarea unor păreri mai vechi privind conştiinciozitatea, seriozitatea profesională a colectivului operei maghiare. Dacă unii interpreţi mi-au provocat anumite rezerve în ceea ce priveşte rezolvarea muzicală a rolurilor, impresii dintre cele mai frumoase mi-au generat în schimb evoluţia tînărului bariton Denes Lajos Konya şi evoluţia basului Jenö Matyas — prezenţe cărora le-am datorat cele mai realizate momente ale spectacolului. Calitatea artistică a serii poartă însă în primul rînd amprenta capacităţii regizorale. Alexandru Szimberger ştie să separe esenţialul de neesenţial, ştie să construiască un spectacol de mare forţă expresivă. Mişcarea scenică, formulată în afara oricăror manierisme şi cu tot firescul atitudinii neconvenţionale, respiră o clară muzicalitate. Montarea semnată în colaborare cu scenografa Wittlinger Margit are farmecul spectaculozităţii, de bun gust artistic. Pornind de la valorificarea şi stimularea temperamentului interpretativ, în limitele distincţiei, prestanţei scenice, regizorul gîndeşte, imaginează totul sub semnul unei continui creşteri a tensiunii dramatice. În consecinţă nu putem aştepta decît cu cel mai mare interes, rolul artistic al apropiatei colaborări dintre Alexandru Szimberger şi colectivul Operei bucureştene, colaborare programată în noua stagiune, cînd reputatului regizor clujean i s-a încredinţat punerea în scenă a operei *Olandezul zburător* de Wagner.

T. ALBESCU

Zilele muzicale Tîrgumureşene

Festivalul tîrgmureşean îşi configurează cu fiecare nouă ediţie o personalitate tot mai distinctă, dobîndind, an de an, o tot mai largă rezonanţă în rîndurile muzicienilor ţării şi ale publicului din localitate.

Ne-a bucurat afluenţa de public care am constatat-o seară de seară în sălile de concert ; seriozitatea artistică pe care au demonstrat-o evoluţiile fiecărui ansamblu, fiecărui dirijor, fiecărui solist solicitat de agenda Festivalului ; entuziasmul, ardoarea, inte-

https://biblioteca-digitala.ro

resul cu care muzicienii orașului, melomanii din Tg. Mureș contribuie la instaurarea unui climat de continuă efervescență artistică ; substanțialul salt calitativ pe care-l marchează agenda actualei ediții.

Dacă primul Festival tîrgumureșean reprezenta, în 1971, mai curînd o primă experiență organizatorică, un teren de investigare a capacităților muzicienilor din localitate de a susține o astfel de inițiativă, și în același timp de investigare a oportunității, a necesității, a posibilităților de a cultiva în viața culturală a orașului o asemenea acțiune — cea de a doua ediție, cea din anul 1972, a subliniat forța organizatorilor tîrgumureșeni în concepția unei agende de atractivitate, demonstrînd o grijă deosebită în asigurarea unui întins cîmp de manifestare, de valorificare a potențialului local, creator și interpretativ.

Ce înseamnă cea de a treia ediție, în comparație cu Festivalurile din anii precedenți ?

În primul rînd, a fost vizibilă dorința organizatorilor de a păstra în alcătuirea programelor acele elemente care converg spre a da reuniunii muzicale tîrgumureșene specificitate, caracter distinct (și pe primul plan a stat din acest punct de vedere cultivarea tinerelor talente de rezonanță națională și chiar internațională, a devenit de pildă tradițională prezența uneia dintre marile noastre speranțe solistice în concertul de debut al Festivalului : — după Silvia Marcovici și Gabriela Ijak am aplaudat în concertul de debut al Festivalului pe violonista Cornelia Vasile), în al doilea rînd promovarea creației componistice transilvănene în general și a celei din Tg. Mureș în special, și în al treilea rînd acordarea unui loc de prim ordin pe afișul Festivalului forțelor interpretative din localitate. Cu alte cuvinte, organizatorii tîrgumureșeni au înțeles că oportunitatea, eficiența și utilitatea acestui Festival, rămîn direct dependente de modul în care știu să răspundă unor probleme de majoră importanță ridicate de evoluția vieții muzicale a orașului.

Timp de 11 zile, publicul tîrgmureșean a fost martorul unei agende artistice cuprinzînd tipuri de manifestări dintre cele mai diferite, de la recitalul instrumental și concertul coral, la o seară de balade și cîteva concerte de muzică de cameră, simfonică și vocal-simfonică.

Repertoriile propuse de-a lungul acestor manifestări au acordat un loc prioritar creației muzicale, mai vechi sau mai noi, din Tg. Mureș. Chiar în concertul inaugural al Festivalului, dirijorul Anghel Surev din Jugoslavia a prezentat două fragmente din *Simfonia în Fa major* de Albert Metz, animator al Conservatorului Municipal și al vieții muzicale a orașului, între anii 1908—1925.

Reținem prezența compozitorilor din Tg. Mureș în concertul susținut de Corul Filarmonicii (dirijori Birtalan Judit și Fejer Elemer), concert care și-a propus să valorifice pagini de autentică vibrație din creația veche și contemporană transilvăneană : *Noapte cu stele* de Voczelka-Vegler, *Clopot în amurg* de Laszlo Arpad, *Ziua ninge* și *La mijloc de codru des* de Gh. Dima, *Răsunet de la Crișana* de Ion Vidu, *Îmi aștern năframa* de Trozner Iozsef, *Cîntecul cosmosului* de Kozma Geza, *Imagini bănățene* de Zeno Vancea, *Nunta țărănească* de Tudor Jarda, *Hai să cîntăm* de Birtalan Joszef, *Colind* de Dan Voiculescu, *Visare — Nori de amurg* de Csiki Boldizsar, *Bocet către Janus Pannonius* de Szabo Csaba, *Eglogă* de Sigismund Toduța, *Urare, Zicală la secerat* și *Locomotiva Griviței* de Zoltan Aladar.

O prezență cu caracter mai particular în contextul Festivalului și l-a propus seara de balade ce a urmărit să ofere o imagine complexă asupra acestui gen.

Pe afiș, printre alte lucrări : *Balada Comunistului* de Matei Kozma, *Balada* de Remus Georgescu, *Balada „Görög Ilona"* de Csiky Boldizsar, *Balada haiducului* de Szabo Csaba.

Apreciind atenția deosebită cu care a fost promovată în festival creația muzicală tîrgumureșană, subscriem ideii afirmate de Zeno Vancea, președinte de onoare al Festivalului din Tg. Mureș, după care astfel de manifestări muzicale de amploare oferă compozitorilor din anumite localități prilejul de a se prezenta în grup, de a releva unele tendințe stilistice comune, auditorul putîndu-și forma astfel o imagine mai clară despre creația muzicală a orașului respectiv.

Bineînțeles, organizatorii Festivalului tîrgumureșean și-au propus (dincolo de o accentuată promovare a creației locale în particular și a celei transilvănene în general), cuprinderea în programe a unor nume semnificative în componistica românească. Exemple în acest sens : *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, piesa lui Corneliu Dan Georgescu *Hore lungi,* interpretată în concertul Filarmonicii din Cluj sau lucrările corale românești cuprinse în programul Corului Madrigal (*Remember Hiroșima* de Dan Buciu, *Din lumea copiilor* de Liviu Glodeanu, *Obîrșii,* de Mihai Moldovan).

Din literatura muzicală universală, organizatorii Festivalului tîrgumureșean au încercat o largă cuprindere stilistică, de la muzică vocală renascentistă și creații pentru orgă din secolul XVI, pînă la o suită de Respighi și cvartete de Ravel și Bartok.

Susținerea interpretativă a manifestărilor Festivalului a revenit, se subînțelege, în primul rînd, forțelor artistice locale, în permanentă ascensiune calitativă : Orchestra simfonică a Filarmonicii (dirijor Szalman Lorant), Corul Filarmonicii (dirijori Birtalan Judit și Fejer Elemer), Orchestra de cameră a Filarmonicii (concert-maestru Iuliu Hamza) Ansamblul artistic „Mureșul".

Subliniind seriozitatea, probitatea profesională pe care au demonstrat-o formațiile locale în desfășurarea Festivalului, menționăm de asemenea participarea unor prestigioși oaspeți de peste hotare la festivitățile muzicale de la Tg. Mureș : dirijorul jugoslav Anghel Surev, organistul ceh Jiri Ropek, Filarmonica din Cluj (dirijor Emil Simon, — solist Ștefan Ruha) duoul englez Winford Evans (tenor) și Carl Shavitz (lăută). Cvartetul *Kodaly* din R. P. Ungară, Corul *Madrigal* dirijat de Marin Constantin, grupul de soliști — Emilia Petrescu, Florin Diaconescu, Gh. Crăsnaru — care și-au dat concursul la interpretarea oratoriului *Alexanderfest* de Händel.

Aplaudînd eforturile organizatorilor pentru a asigura celei de a treia ediții a „Zilelor muzicale tîrgumureșene", un superior nivel artistic, programe bine chibzuite, în versiuni interpretative de calitate, momente

https://biblioteca-digitala.ro

capabile să evidenţieze particularităţile muzicale locale, ne îngăduim să oferim instituţiilor muzicale din oraşul Tg. Mureş, cîteva teme de meditaţie înainte de a porni la elaborarea viitoarei ediţii :

— În primul rînd credem că grija pentru complexitatea tipurilor de manifestări nu a mers paralel cu preocuparea pentru o programare ritmică, strînsă a momentelor concertistice. (În această ordine de idei, generalizînd problema, pentru menţinerea unui continuu interes al publicului, festivalurile, avînd drept principal mobil valorificarea potenţialului artistic local, trebuie să nu-şi propună un calendar concertistic circumscris unei perioade mai mari de 7—8 zile).

— În al doilea rînd, sub aspect repertorial, am obiecta insuficienta prezenţă pe afiş a primelor audiţii, căci, fără îndoială, una din menirile importante ale Festivalului rămîne stimularea creaţiei autohtone.

— În al treilea rînd, apreciind dorinţa de a integra în agenda Festivalului noi formule de manifestări, ne pare totuşi rău că această preocupare nu s-a materializat în acest an, decît prin reeditarea (ne referim la seara de balade), a unui spectacol montat în premieră în urmă cu ani.

— În sfîrşit, ar fi necesară, credem, o lărgire a ariei „oaspeţilor" din ţară, invitaţi a-şi da concursul la manifestările Festivalului din Tg. Mureş. Pînă acum, invitaţiile au fost acordate cu predilecţie doar citorva instituţii — printre ele Filarmonica din Cluj şi Corul Madrigal — în condiţii în care publicul din oraş, avem certitudinea, ar fi interesat să cunoască şi alte colective artistice ale ţării, colective care, nu ne îndoim, ar răspunde oricăror solicitări făcute din timp.

TEODORA ALBESCU
IOSIF SAVA

Braşov

Mai. Actele de prezenţă activă în lumea braşoveană a concertului şi-au înteţit frecvenţa în această penultimă lună a stagiunii, atingînd un nivel de viaţă muzicală apreciabil de ridicat.

Filarmonica „Gh. Dima" a cumulat în concertele săptămînale o seamă de realizări valoroase. Un ecou dominant printre toate manifestările soliste din cadrul ei a stîrnit interpretarea dată de Valentin Gheorghiu *Concertului în la minor* de Schumann. Opunînd unei aprige deslănţuiri de virtuozitate un delicat lirism ajuns pînă la diafanizări sonore de o subtilitate rar întîlnită chiar în arta marilor celebrităţi ale pianului, Valentin Gheorghiu a cucerit literalmente mulţimea ce-l asculta, oferindu-i prilejul de a trăi cu adevărat minunata capodoperă schumaniană.

Creaţia compozitorilor noştri a fost oportun reprezentată. A fost înfăţişată în fiecare concert cîte o lucrare de tendinţă şi manieră destul de diferite întîlnindu-se totuşi una cu alta pe o platformă comună a caracteristicilor esenţiale : stăpînire sigură şi dezinvoltă a unor mijloace evoluate de folosire bine determinată a polifonizării şi timbrării, pînă la obţinerea finalităţii în adevăr voite, claritate de intenţii şi unitate în stilul adoptat.

Concertul pentru pian şi orchestră de Dan Constantinescu, al cărui complex ritmic, contrapunctic şi armonic e total filtrat şi cizelat, mărturiseşte o aleasă substanţialitate de conţinut. Aportul solistic al tinerei interprete Anca Rachmuth, şi-a cîştigat de la sine toată preţuirea, demonstrînd un dar special de a „juvaeriza" cele mai temerare şi complicate agregaţii armonice şi de a descurca în volantă iscusinţă primejdioase trăsături instrumentale în conjuncturi de linie şi ritm puţin obişnuite. (Dirijor I. Ionescu Galaţi).

Concertul pentru orchestră de coarde de Aurel Stroe denotă o deosebită forţă interioară şi o accentuată prezenţă de stil personal în exprimarea mesajului, odată cu un simţ constructiv bine caracterizat. (Dirijor I. Ionescu Galaţi).

În sfîrşit, în ultima din cele trei compoziţii româneşti Nicolae Beloiu, fără a recurge la simbol, onomatopee sau convenţionalism, sugerează în fel şi chip viaţa de imens stup uman sau freamătul multiform al uzinei de gîndire şi acţiune perpetue al unui mare oraş, totul sub titlul ingenios şi lapidar de *Ritmuri citadine,* ilustrat viu şi cu variată imaginaţie în simfonizare. (Dirijor Mircea Lucescu).

Printre celelalte afirmări deosebit de izbutite, citäm *Concertul brandenburgic* nr. 5 de Bach, în ale cărui părţi soliste s-au remarcat flautistul Eugen Vieru, violonistul G. Bălan iar în cea mai însemnată din ele, pianistul Liviu Teclu, care a evocat cu multă măiestrie şi stilistică elocinţa austeră şi de amplă măreţie a orgii. (Dirijor Mircea Lucescu).

În acelaşi concert au fost programate o binevenită primă audiţie a *Simfoniei în Do major, K.V. 162,* de Mozart şi *Variaţiile şi Fuga* de Benjamin Britten pe o temă de Purcell, partitură originală şi exigentă, împlinind în totul un concert de remarcabilă treaptă calitativă a Filarmonicii Gh. Dima, sub bagheta dirijorului Mircea Lucescu, muzician de viziune clară şi judicioasă şi de mijloace de conducere care găsesc întotdeauna calea cea mai certă şi mai firească pentru a o comunica orchestrei.

Simfonia III-a de Beethoven, uvertura la *Carnavalul roman* de Berlioz, o primă audiţie de Marcel Landowski, *Mişcare* pentru orchestră de coarde, în care se succed idei şi aspecte instrumentale ce se valorifică reciproc şi suita de balet din *Casse noisettes* a lui Ceaikovski au fost pentru dirijorul I. Ionescu Galaţi, tot atîtea confirmări ale influenţei de vie vibraţie pe care reuşeşte s-o propage orchestrei în concertele ce dirijează.

https://biblioteca-digitala.ro

Un debut de bun augur a făcut la Filarmonică tînărul violonist Vladimir Mendelsohn, interpret al uneia din ultimele lucrări de amploare ale tatălui său, *Concertul pentru violă și orchestră* de Alfred Mendelsohn. Numai capacitatea muzicală temeinică a lui Anselm Honigberger a putut asigura menținerea integrală a programului unui întreg concert simfonic cu două prime audiții pe care trebuie să-l susțină un dirijor bucureștean în imposibilitate de a veni.

Dacă în desfășurarea lui generală concertul a reușit, s-a resimțit însă de o insuficientă dozare în unele intensități și de lipsa uneori a acelui modelaj al fluxului polifonic care depinde atît de mult de numărul repetițiilor făcute.

Vigoarea cu care a scris concertul, mijloacele bogate și variate de exprimare, larga respirație a melosului, orchestrarea îndrăsneț măiestrită, cît și rolul în același timp foarte solistic și de aderentă participare la întreaga acțiune multi-instrumentală al violei, s-au desemnat totuși îndestul ca să facă aproape just urmărită această veritabilă simfonie concertantă cu mare solo instrumental și pe interpretul ei, de pe acum în posesia unei veritabile virtuozități, tinerești prin cheltuiala avîntată de energie a execuției dar mature prin seriozitate a pătrunderii în fondul de expresie al compoziției. Intrarea de importanță neobișnuită a percuției în ultima parte a concertului și-a datorat izbutirea totală unei artiste excepționale, baterista Rozalia Stoiadin.

De inspirație nepretențioasă, odihnitoare și atractivă, *Simfonietta* op. 56 de compozitorul german Johannes Paul Thilman, o autentică simfonietă a fost conturată de dirijorul Honigberger în chip degajat, cu claritate și animație.

Genul cameral de care numele și renumele Brașovului par tot mai intim legate, a înscris un nou concert al formației de muzică veche a facultății de muzică, cu participarea inițiatorilor interpreți Gabriela Popescu (clavecin) Horia Cristian (clavecin) W. Meschendorfer (blockflöte și flaut) și Kurt Philippi (viola da gamba). Ansamblul și-a sporit în continuare coeziunea, suplețea, cumpăna sonoră și este un bun muzical de însemnătate al Brașovului.

O excelentă impresie a lăsat corul facultății, grupare de un nivel artistic și o arie în eclectismul repertoriului cu totul remarcabile. (Dirijor prof. Dorel Munteanu).

Într-un alt concert al aceluiași for muzical universitar înzestrata și harnica pianistă Gabriela Popescu a interpretat *12 Preludii* de Debussy spicuite din ambele caiete, confirmînd prețioase resurse de cercetare personală în redarea coloristică și sensibilă a acestor capodopere în care nu vom sfîrși niciodată a descoperi comori de poezie și de sugestivitate în misterioasele lor reflectări de univers.

Desigur că tînăra artistă nu-și va opri aci investigațiile și aspirația de a tălmăci tot mai îndeaproape astfel de minuni ale muzicii.

În același concert pianista a dat o deosebit de reliefată caracterizare, în desăvîrșită concordanță cu partenerul său, prof. W. Meschendorfer, valoros flautist cu tehnică fermă și sunet limpede și străbătător, *Sonatei op. 64* de Prokofiev, atît de uimitoare prin vervă și fantezie creatoare.

Un aport cu totul lăudabil au dat vieții de concert brașovene tinerii interpreți încă studenți sau chiar elevi dar majoritatea cu atîtea merite demne de atenție și de aplauze încît s-ar cuveni să ocupe aci un spațiu mult mai extins decît acela încă disponibil pentru încheierea cronicii.

În cadrul „Tribunei tinerilor interpreți", cu acompaniamentul Filarmonicii și concursul de solicitudine specială și stimulentă simpatie a dirijorului Mircea Lucescu, au concertat: elevul Iosif Prunner (Grieg) temperament năvalnic înclinat uneori spre retorism dar cu pronunțate mărturii ale unei generoase naturi muzicale, Barbalat Florența (Mozart), pianistă de minuțioasă șlefuire tehnică și stilistică și studenta Anca Petrovici (Șostakovici) vioară, relevînd reală penetrație și amplitudine interpretative la un nivel instrumental ridicat.

Liceul de muzică a avut un număr impresionant de prezentări pozitive, fie însușite de Ateneul tineretului de sub privegherea neobosită în această rodnică acțiune a profesorului V. Ardeleanu, fie ale principalelor audiții: Radu Hamza (vioară), Carmen Enescu pian, Lucia Mugur și Luminița Marinescu, pian, Cristina Dumitru, violă, Melinda Papp, cello și Gh. Pulcă, clarinet.

În foarte favorabile condiții s-au prezentat și pianistele Rodica Greavu, Veronica Blaj, Liana Stegaru (solo și acompaniament) și Margareta Codreanu.

O tradiție care e numai a liceului din Brașov dar căreia profesorii, elevii și iubitorii de muzică îi prețuiesc mult rostul și însemnătatea este, anual, concertul profesorilor. Numărul mare al serioaselor participări din acest an la un astfel de concert plural nu-mi îngăduie să amintesc aci decît pe acelea care mi s-au părut să fi adus cele mai alese clipe de muzică și anume: *Sonata I* de Brahms în interpretarea prof. Horia Cristian (pian) și prof. A. Irion (vioară), *Șase lieduri* de Brahms prof. Edda Togănel (canto), una și aceeași persoană cu violoncelista bine cunoscută, și prof. Mira Popescu (pian), *Cantabile și Presto* de George Enescu, prof. A. Soos (flaut) și prof. G. Dumitriu (pian) și *Concertul brandemburgic nr. 3* de J. Sebastian Bach în execuția orchestrei pregătită și condusă de la pupitrul său de prim contramaistru de prof. M. Voicu.

ROMEO ALEXANDRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Impresii artistice dintr-o vizită în U.R.S.S.

Este un fapt cunoscut că viața muzicală din Uniunea Sovietică, mai ales la Moscova și Leningrad, se află pe o treaptă extrem de înaltă, poate pe cea mai înaltă ce poate fi atinsă în momentul dezvoltării artistice de azi.

Amatorii de muzică de la noi cunosc nivelul artei sunetelor din țara vecină, în special datorită unor interpreți sovietici de clasă mondială. Cine nu i-a ascultat pe David și Igor Oistrah, pe Rostropovici, pe Richter? Mai puțin cunoscute sînt însă calitățile exigentului public sovietic. Nu este nevoie să cunoști limba, ca să înțelegi cu ce competență se discută, în timpul pauzei și după concert, despre muzica audiată. Se poate observa cu ușurință participarea intensă a publicului la fenomenul muzical. Mai mult, cea mai mare parte a auditorilor ascultă, cu „sufletul la gură", explicațiile date de către muzicologi competenți, înaintea concertului și în timpul pauzei, în legătură cu lucrările ce vor fi ascultate. Nu rar, vezi oameni urmărind concertul cu partitura în mînă — nu sînt sigur că toți dintre aceștia au fost muzicieni — iar alții pleacă de la concert cu un disc sau o partitură, cumpărate acolo.

De altfel, cu toate că au loc concomitent în fiecare seară mai multe spectacole, în diferite săli, extrem de greu se găsesc bilete. Mulțimea, care te așteaptă la „un bilet în plus" este impresionant de numeroasă.

Moscoviții, dar nu numai ei, ci și locuitorii celorlalte orașe, ca Leningrad, Riga (pe acestea le-am vizitat), sînt avizi de cultură. Cozi apreciabile în fața muzeelor nu reprezintă de loc o raritate, la monumentele arhitectonice, indiferent dacă acestea se numesc Kremlin, Petrodvoreț, Ermitaj, sau dacă este vorba de o mînăstire veche, fără nume răsunător, ori unde, aceeași mare afluență de vizitatori. În librării de asemenea. Peste tot se citește: în tramvai, în autobuz, în tren, în metrou, ori unde, chiar și pe lungile scări rulante spre metrou sau în timp ce se așteaptă în fața muzeului.

Mi-a fost dat să fiu prezent la multe concerte. De la aproape toate am plecat impresionat. Voi încerca să-mi amintesc cîte ceva despre unele.

În prima seară am asistat, în renumita sală Ceaikovski, la un recital de orgă, dat de tînărul organist și compozitor Oleg Iancenko, laureat al Concursului Bach din Leipzig, care și-a perfecționat studiile la Viena și în Olanda. Este un organist bun, cu fantezie în alegerea și combinarea registrelor și cu o tehnică desăvîrșită. În prima parte a cîntat Bach, compozitor ce, se pare, place mult publicului din Moscova (după o săptămînă avea să fie un alt recital de orgă, dat de H. Grodberg, cu program exclusiv Bach). *Toccata și Fuga în re minor* (cea dorică), *Partita în re minor* și *Preludiul și Fuga în Fa major*, în partea doua exclusiv muzica romantică: Liszt — *Requiem* și *Adagio* — și Franck — *Coralul în la minor*. Lui Iancenko îi plac în general tempourile rapide. Părților mișcate le imprimă tempouri cu două sau chiar trei grade mai repezi. Cu toate că lucrările audiate erau arhicunoscute, muzica lor mi s-a părut deseori necunoscută, tocmai datorită tempoului ales. Dar, execuția impecabilă, minuțios elaborată a convins pînă la urmă, fără rezerve.

În decursul unei stagiuni la Moscova au loc foarte multe concerte și recitaluri de orgă. Așa cum am fost informat, nu rareori se întîmplă ca în aceeași săptămînă să fie programate două sau chiar trei recitaluri de orgă; cîteodată chiar concomitent, două la aceeași oră, unul în sala Ceaikovski, altul în sala mare a Conservatorului, unde se află un foarte valoros instrument, construit de francezul Cavaillé-Col. Totuși ambele săli sînt pline.

Nu mai puțin impresionat am rămas la un concert de muzică contemporană sovietică, dat în fața unui auditoriu entuziast, în sala mare a Conservatorului, plină pînă la refuz, sală în care, pe lîngă sala Ceaikovski, au loc cele mai mari concerte date la Moscova. Felul în care au fost primite lucrările, dirijate de către Kiril Kondrașin, un mare dirijor și un foarte serios muzician pe deasupra, este uimitor pentru un străin. Nu este mai puțin adevărat însă ca și excelentul violoncelist Rostropovici, care a interpretat *Rapsodia-Concert pentru violoncel și orchestră* de Aram Haciaturian, în stilul său de a cînta plin de frenezie, a provocat în sală un adevărat delir de entuziasm, cum rareori am văzut. În cadrul aceluiași concert am mai ascultat *Uvertura festivă* de același compozitor, un *Capricio azerbaigian* de Amirov, cu o ritmică trepidantă, melodică populară, orchestrat briliant și, în primă audiție, mai multe fragmente din opera *Podniavcii* de talentatul compozitor Sidelnikov. Este o lucrare mai veche, ce continuă tradiția operei ruse. Muzica operei nu ne-a convins însă în măsura în care ne-a convins o altă lucrare, audiată la Uniunea Compozitorilor din Moscova, și în care am putut admira calitățile sale de înaltă măiestrie.

O seară de balet, în frumoasa sală de Operă și Balet „Kirov" din Leningrad, desigur, este o delectare artistică de prim rang. N-are importanță ce se joacă ci felul cum se dansează, originalitatea punerii în scenă, perfecțiunea execuțiilor în ansamblu, gradul extrem de înalt de măiestrie artistică al soliștilor fiind absolut

https://biblioteca-digitala.ro

suficiente ca să te facă să uiți totul, chiar și muzica, și să te concentrezi doar asupra mișcării de dans. Ce mai contează muzica ? Cred că cea mai mare parte a publicului nici nu o aude. Ai impresia că totul se petrece pe o oglindă de ghiață și nu pe pardoseala unei scene, atît de fluide și elegante au devenit mișcările corpului uman. Dacă la început patinajul artistic s-a inspirat mult din baletul pe scenă, se pare, baletul a primit noi impulsuri de la dansul pe ghiață. Nu-s specialist în materie, dar aceasta mi-a fost impresia cînd am văzut ansamblul de balet din Leningrad, mișcindu-se ca niște zîne din povești, parcă deasupra scenei și nu pe ea.

Am avut norocul de a prinde o seară de balet, din cadrul Festivalului „Nopților albe", în care au apărut un deosebit de mare număr de excelenți soliști de prim rang, cei mai mulți laureați la diferite concursuri naționale sau internaționale. Enumerînd doar pe aceștia, oricine își poate da seama despre ce este vorba : M. H. Barîșnikov, G. T. Komleva, C. V. Vikulov, O. H. Moiseva, V. I. Afanaskov, H. I. Kovmir, C. V. Efemova, N. K. Segeev, V. A. Budarii și mulți alții. Ce program a figurat pe afiș ? Un mixtum compositum. *Chopiniana* — un balet realizat pe muzică de Chopin, în orchestrația lui Glazunov și Keller, baletul *Pachita* pe muzică de Minkus și fragmente din balete de Ceaikovski, Delibes, Soloviov-Sedoi.

În capitala Letoniei, Riga, un oraș cu veche tradiție muzicală, — să ne amintim doar de activitatea lui Wagner în acest oraș, de premiera operei *Rienzi* — am fost la un concert interesant, ingenios alcătuit. chiar dacă la prima vedere ar putea șoca, cele *Trei corale pentru orgă* de César Franck fiind cuplate cu *Requiemul* de Gabriel Fauré.

Tînăra organistă Jevgenia Lisicina a interpretat cu multă înțelegere și aprofundare artistică cele trei corale. Comparînd cele două execuții ale *Coralului în la minor,* piesă care a figurat și în recitalul de la Moscova, mi-am dat seama cît de mult ajută instrumentul tălmăcirea unei lucrări. Dacă orga nouă din sala Ceaikovski, o soră a orgii noastre din sala Radioteleviziunii, construită de către firma Rieger din Cehoslovacia, a pus pe interpret în fața unor probleme dificile de registrație la muzica romantică și la Franck în mod special, orga din Riga, tipul orgii de orchestră, construită la sfîrșitul secolului trecut de cunoscuta firmă Walker (deci o soră a orgii de la Ateneu) cu bogăția ei în registre cu ancii a fost parcă creată în mod special pentru muzica lui Franck. Nu știu însă cum ar suna Bach de pildă, sau muzica contemporană cîntate pe ea.

Interpretarea *Requiemului* a fost foarte îngrijită. Un cor mic, corul Radioteleviziunii din Riga, specializat mai cu seamă în muzica contemporană — dar foarte bun, pregătit minuțios de dirijorul lui permanent Edgars Racevskis, plus o orchestră mică, au fost conduse de Leons Reiters cu multă autoritate artistică și sensibilitate muzicală, în așa fel, încît frumoasa muzică a lui Fauré a sunat stilistic impecabil, convingător. În ultimele luni am ascultat *Arta fugii* de Bach de trei ori, de două ori la București și o dată la Moscova, de fiecare dată într-o altă versiune. Mă abțin să discut despre calitatea orchestrărilor respective. Îmi permit doar o remarcă : admir naivitatea cu care diferiți dirijori pornesc la retălmăcirea, adică la orchestrarea acestei capodopere, fără nici un fel de complex ... La Moscova „eroul" a fost tînărul Anton Sapoev.

La Uniunea Compozitorilor din Moscova, Leningrad și Riga am ascultat o serie de foarte bune lucrări. Alături de compozitorii consacrați ca Șostakovici, Haciaturian, se ridică o nouă generație extrem de talentată, din care am remarcat în mod special pe seriosul și adîncul Buțko, pe Sidelnikov și Espai.

Dar dacă m-ar întreba cineva ce anume m-a impresionat cel mai mult din cele văzute în călătoria mea prin Uniunea Sovietică : Ermitajul, Galeriile Tretiakov, Kremlinul, Petrodvoreț, Muzeul Pușkin, Teatrul mare, Ansamblul de balet din Leningrad, sau concertul în care a cîntat minunatul Rostropovici, răspunsul nu ar fi greu de dat. Toate aceste lucruri minunate m-au încîntat, m-au fascinat. Dar cel mai mult m-au impresionat oamenii, setea lor de cultură, entuziasmul lor pentru tot ce este frumos, pentru MUZICĂ.

ANDREAS PORFETYE

Din viața muzicală a R.D.G.

Viața muzicală din țara noastră a înflorit în ultimii ani în mod amplu și multilateral. Este imposibil să oferim aici, într-o măsură satisfăcătoare, o privire generală asupra a tot ceea ce se întîmplă zi de zi în marile centre muzicale ale țării — la Berlin, Leipzig, Dresda, — în orașele mai mici sau chiar la țară — în acest domeniu. De aceea vom releva în cele ce urmează, pe scurt, cîteva aspecte mai importante.

În R.D.G. există aproximativ 85 de orchestre. Unele dintre ele se bucură de renume mondial și au o tradiție seculară. Astfel, Capela de stat din Dresda sărbătorește anul acesta cel de al 425-lea jubileu al său. Orchestra Gewandhaus din Leipzig și Capela de stat din Berlin, au intreprins cu cîteva săptămîni în urmă cu succes, împreună cu Opera de stat din Berlin, un turneu de patrusprezece zile la Paris. Alături de acestea, Orchestra Filarmonică din Dresda, Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Berlin și Leipzig fac parte din ansamblurile orchestrale de frunte ale R.D.G.

https://biblioteca-digitala.ro

În concertele acestor orchestre se reflectă o tendință esențială a vieții muzicale socialiste din R.D.G.: ea se referă la cultivarea intensivă a moștenirii muzicale. În legătură cu noile rezultate ale cercetărilor muzicologice sînt fixate aici noi norme. Acestea au în vedere, de exemplu, dezbaterile asupra operei lui Ludwig van Beethoven. În anul Beethoven — 1971, Orchestra Gewandhaus, sub conducerea lui Kurt Masur, a interpretat la Televiziune toate cele nouă simfonii ale marelui clasic. Aceste interpretări erau menite să apropie figura revoluționarului umanist Beethoven de milioane de telespectatori. Înainte de fiecare emisiune, diverși muzicologi explicau esența și conținutul simfoniei care era cîntată, într-o discuție de asemenea televizată. În acest fel interpretarea muzicală și contribuția muzicologică de popularizare a operei se completau și contribuiau la adîncirea înțelegerii auditorilor. De altfel, munca științifică de popularizare, pentru o mai adîncă înțelegere a muzicii, ocupă în R.D.G. un spațiu larg. Cu ocazia pregătirii celui de-al II-lea Congres al muzicii din R.D.G., care s-a desfășurat în noiembrie anul trecut, și care a stabilit liniile de dezvoltare ale vieții muzicale pentru următorii ani, a avut loc o conferință de două zile la care muzicologi, activiști culturali, compozitori și interpreți s-au ocupat exclusiv de problema îmbunătățirii muncii științifice de popularizare pe tărîm muzical. În anul Mendelssohn — 1972 au apărut cunoștințe fundamental noi asupra operei acestui important compozitor. Muzica sa, defăimată de fascism și socotită în lumea burgheză plată, sentimentală și plăcută, a fost redescoperită ca avînd o atitudine activă, aspirînd la dezbateri vehemente, expresive și de asemenea tragice. În același timp, Orchestra Gewandhaus, pe care așa cum este cunoscut, a condus-o Mendelssohn însuși, a prezentat pentru prima oară simfoniile sale de tinerețe de-abia cunoscute, înregistrate de asemenea și pe discuri care între timp sînt răspîndite pe plan internațional. În mod asemănător, la fel de activ a contribuit Kreuzchor de renume mondial, din Dresda, la cunoașterea mai profundă a lui Heinrich Schütz a cărui operă a fost interpretată deosebit de intensiv anul trecut, cu ocazia jubileului său. Din cercul acestor strădanii pentru redescoperirea și reînsușirea moștenirii clasice face parte și atenția neîntreruptă acordată în R.D.G. operei lui Händel, cu festivale anuale la Halle, orașul în care s-a născut maestrul, cu interpretarea oratoriilor sale de către corurile și orchestrele Radiodifuziunii din Berlin sub conducerea lui Helmut Koch. De curînd a apărut o nouă ediție de înregistrări pe disc a ultimului oratoriu al lui Händel *Jephta*, cu interpreții susmenționați.

La aceste strădanii pentru o nouă însușire a moștenirii clasice se adaugă și efortul de a lărgi cercul lucrărilor cîntate, de a face cunoscute lucrări pe nedrept uitate.

În această ordine de idei trebuie menționată în special activitatea întreprinderii VEB Deutsche Schallplatten. De cîtva timp apar aici „ediții", adică serii de discuri care reprezintă, în baza unei concepții strict științifice, cele mai importante opere, chiar și necunoscute, ale unor maeștri valoroși din trecut. Astfel, apare pe discuri o ediție *completă* a lucrărilor lui Beethoven așa cum nu a mai existat pe piața internațională a discului. Alte ediții sînt dedicate lui Heinrich Schütz, Felix Mendelssohn Bartoldy, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Georg Friederich Händel, Johannes Brahms, Franz Schubert. Toate aceste ediții cuprind 50 pînă la 80 de discuri cu texte introductive amănunțite.

Alături de preocuparea pentru moștenirea muzicală, un loc important în programele manifestărilor simfonice precum și camerale este ocupat de promovarea creației contemporane din R.D.G., din țările socialiste prietene, a artei muzicale umaniste contemporane din lumea întreagă. Manifestări de vîrf ale acestei activități sînt Bienalele muzicale, organizate de Uniunea Compozitorilor. Cea de a IV-a a avut loc în februarie, anul acesta.

Prin sistemul de comenzi sociale, activitatea compozitorilor din R.D.G. este stimulată în mod deosebit. Orchestrele, soliștii, teatrele pot face comenzi compozitorilor, care sînt finanțate din fondurile statului. Pot face comenzi și sindicatele și alte organizații. Ele convin cu compozitorul respectiv asupra felului și caracterului lucrării ce trebuie scrisă, în conformitate cu necesitățile sociale. Lui îi este garantată prima audiție. Deseori se asociază la asemenea comenzi și parteneri sociali, brigăzi din întreprinderile productive. Ei participă activ la procesul de creație a lucrării, iau cunoștință, cu această ocazie, de intențiile compozitorului și consideră lucrarea creată și ca o lucrare a lor. Această colaborare ridică viziunea socială a compozitorului, îl ajută să înțeleagă mai adînc valoarea muncii lui pentru societate. Pe de altă parte, ea adîncește înțelegerea partenerilor săi în ce privește specificul esenței estetice a artei muzicale, cu referire, în mod special, la particularitățile muzicii contemporane cu sonoritățile ei adesea neobișnuite.

Multe lucrări importante ale creației muzicale din R.D.G. s-au născut cu ajutorul unor asemenea comenzi.

În creația muzicală din R.D.G. au apărut în timpul din urmă, alături de maeștrii cunoscuți ai generației mai vîrstnice ca Paul Dessau, Ernst Hermann Mayer, a celei mijlocii (Günter Kochan), compozitori tineri, de succes, care au atras atenția asupra lor prin lucrări interesante. Menționăm pe Friedrich Goldmann (a cărui *Sonată pentru cvintet de suflători și pian* a făcut senzație la ultima Bienală), Georg Katzer, Tilo Medek, Udo Zimmermann.

Trebuie remarcat, în creația muzicală din R.D.G. a ultimilor ani, faptul că mulți compozitori s-au adresat intensiv genului operei. O serie de opere așteaptă premiera, ca de exemplu *Călărețul nopții* de Ernst Hermann Mayer, *Einstein* de Paul Dessau. Un mare număr a cunoscut în ultimele luni premiera și în cele mai multe cazuri au fost și reprogramate la mai multe teatre. Menționăm *Încă o lingură de otravă, iubitule* (o operă cu subiect polițist, de Siegfried Matthus pe un libret de Peter Hacks, *Moara lui Lewin* (după Bobrowski) de Udo Zimmermann, *Minunea cea de toate zilele* (după Jewgeni Schwarz) de Gerhard Rosenfeld, *Ulciorul spart* (după Kleist) și *Jourdain cel nebun* (după Molière) de Fritz Geissler, *Karin Lenz* de Günter Kochan.

În R.D.G. există un mare număr de teatre muzicale. Pornind de la activitatea Operei Comice din Berlin, aflată sub conducerea lui Walter Felsenstein,

https://biblioteca-digitala.ro

toate și-au însușit, fiecare într-un fel propriu, experiența activității de orientare realistă a teatrelor muzicale. Acest lucru, foarte util pentru operele noi, a fost însă în ultimul timp favorabil interpretărilor noi foarte interesante a lucrărilor din moștenirea clasică. Trebuie menționată în mod deosebit în această ordine de idei activitatea Operei din Leipzig sub conducerea directorului de operă Joachim Herz. Herz a prezentat cu cîtva timp în urmă o foarte originală montare a operei *Xerxes* de Georg Friederich Händel, primită cu multă plăcere de public, în care trăsăturile bufe ale lucrării au fost interpretate în mod strălucit. Herz a pornit acum și la o nouă studiere a *Inelului Nibelungilor* de Richard Wagner. Pentru prima oară în istoria interpretării acestei Tetralogii s-a căutat aci să se scoată scenic în evidență, cu succes, convingător, tendința consecvent anticapitalistă a muzicii, să se arate că lumea zeilor, uriașilor și piticilor germani evocată de Wagner nu este altceva decît o reproducere stranie a contradicțiilor insolubile ale lumii capitaliste, ale însuși timpului lui Wagner. În felul acesta *Walhalla* din *Aurul Rinului* care a fost prezentată de curînd în premieră, nu mai apare ca cetate mistică, solemnă a eroilor, ci ca simbol pompos al erei wilhelmiene, amintind prin stilul arhitectural de perioada după 1870.

Cu un asemănător spirit pătrunzător realist-critic a înscenat acum cîtva timp Ruth Berghaus, directoarea Ansamblului Berlinez, la Opera Germană de Stat din Berlin *Bărbierul din Sevilla* de Rossini — nu ca un regal luxuriant de bel canto, ci ca o bufonadă ironic-critică cu clară tendință socială.

Aci se evidențiază strădania permanentă a artiștilor din R.D.G. de a nu merge în continuare fără critică pe căi vechi bătătorite, ci de a căuta și experimenta, conform cerințelor societății socialiste în dezvoltare, noi căi ale interpretării. Această trăsătură spre o relație vie între artă și societate, care tinde către ridicarea unor noi probleme care caută alte rezolvări, este în momentul de față hotărîtoare pentru întreaga tendință a vieții muzicale din R.D.G. atît în domeniul interpretării, cît și în cel al creației. De la cel de-al II-lea Congres al muzicii din R.D.G., care a dezbătut, în baza indicațiilor celui de al VII-lea Congres al Partidului Socialist Unit German, starea actuală și dezvoltarea viitoare a vieții muzicale, această efervescență creatoare a cuprins pe toți artiștii și este de sperat că ea se va reflecta în numeroase opere noi și emoționante, ca și în interpretări profunde, pătrunse de spiritul actualității operelor umaniste din moștenirea muzicală.

HANSÜRGEN SCHAEFER

(în românește de Nadejda Vilcu),

FESTIVALURI INTERNAȚIONALE

„Orfeul de aur"—R. P. Bulgaria

La Slancev Briag, localitatea aflată pe litoralul R. P. Bulgaria, s-a desfășurat, între 3 și 7 iunie, cea de a doua ediție a Festivalului internațional al cîntecului de muzică ușoară „Orfeul de aur", manifestare de prestigiu în lumea întreagă. Actuala ediție a prezentat, în patru seri consecutive, patrusprezece piese inedite ale compozitorilor bulgari, în interpretarea a treizeci și unu de cîntăreți din douăzeci și șapte de țări.

Referindu-ne la recitalurile din a doua parte a serilor de festival, vom spune că, fără îndoială, momentul cel mai bun l-a oferit Salena Jons (S.U.A.) una din cîntărețele tinere cele mai cunoscute și prețuite în patria sa, al cărei program a fost alcătuit din songuri și piese de jazz. Voce pregnantă, puternic colorată și folosită cu dezinvoltura unei tehnici perfect puse la punct, ea a stîrnit aplauze îndelungi.

La un nivel tot atît de înalt s-a prezentat cuplul alcătuit din cîntărețiii de culoare Mac și Kate Kissoon (Marea Britanie).

Recitalul lui Gianni Morandi, acompaniat de o formație instrumentală proprie, s-a bucurat de o primire entuziastă. Popularul cîntăreț italian și-a alcătuit programul din cîteva mari succese ale sale, ca și din melodii noi, cărora le-a conferit acea căldură comunicativă, realizată nu prin vreun artificiu paramuzical, ci printr-o sinceritate convingătoare ce-l prinde atît de bine pe acest artist.

Orchestra de estradă a Radiodifuziunii din Erevan (URSS) s-a evidențiat printr-un rar elan ritmic și o deosebită sensibilitate pentru timbrurile instrumentale. În repertoriul ei, interesant și variat, am aplaudat și o piesă românească, într-un aranjament special scris pentru această mare orchestră de dans.

Tereza Kesovia (Jugoslavia), a impresionat prin vivacitatea ei temperamentală, prin inteligenta alegere a melodiilor cîntate, în timp ce Helena Vondrackova (Cehoslovacia), s-a remarcat prin virtuozitatea vocală și dramatică.

Concursul de interpretare a constituit capitolul cel mai impresionant, prin numărul mare și calitățile diferite — unele de răspîndită valoare artistică — ale concurenților. Marele trofeu „Orfeul de aur" a fost obținut de tînăra cîntăreață suedeză Lena Erickson, cu o voce frumoasă și clară și un stil personal de interpretare.

Premiul I a fost conferit *ex aequo* lui Frankie Stevens (Marea Britanie) și Sofiei Rotaru (URSS). Primul, o personalitate captivantă, cu un timbru vocal de o rară frumusețe, a cucerit prin sinceritate, francheță și o îndrăzneală de bun gust a interpretării. Sofia Rotaru, din R.S.S. Moldovenească, a impresionat prin muzicalitatea uimitoare înnăscută, prin naturaleța comportării scenice.

Premiul II, *ex aequo* și acesta, a încununat calitățile lui Miro Ungar (Jugoslavia), soțul Terezei Kesovia, și ale Aylei Alsan (Turcia). Ungar e un interpret bun și sigur pe sine, avînd darul de a „amplifica" semnificația cîntecelor și de a afla pentru ele o rezonanță imediată în ascultători. Cîntăreața turcă, o fire profundă și sensibilă — considerată în țara ei una din cele mai bune interprete în teatrul drama-

https://biblioteca-digitala.ro

tic — face parte din categoria atît de rară a interpretelor capabile să dramatizeze cu noblețe și cu o extraordinară putere de convingere, de felul polonezei Ewa Demarczyk.

Premiul III a fost atribuit cîntărețului Mary Cristy (Luxemburg) și cîntăreței Donika Venkova (Bulgaria), iar o mențiune specială a obținut-- pe merit, Alison McCallum (Australia).

Muzica noastră ușoară a fost prezentată la festivalul bulgar prin Dida Drăgan, interpretă talentată, care n-a izbutit însă să dea, în seara competiției, întreaga măsură a posibilităților sale, se pare încă nu suficient de bine stăpînite.

Ni s-a părut că numărul tinerilor interpreți de gen, temeinic pregătiți și înzestrați cu personalitate artistică precis conturată crește într-un ritm viu pe tot globul, odată cu perfecționarea mijloacelor tehnice de captare și difuzare a muzicii și cu exigențele firesc sporite ale publicului. Trebuie să apreciem în mod obiectiv meritele acestui festival din țara vecină și prietenă, care contribuie eficient la înnobilarea muzicii ușoare și a artei interpretării ei printr-un concurs complex și printr-o încurajare remarcabilă a talentelor adevărate.

MIȘU IANCU

Concurs pentru tinerii muzicieni-Montreal

În august 1963 Institutul Internațional de Muzică din Canada a hotărît să organizeze un Concurs Internațional pentru tinerii muzicieni (pian, vioară, canto), concurs acceptat, datorită nivelului său ridicat, în 1966, în Federația Concursurilor Internaționale de muzică din Geneva.

Am primit cu toată plăcerea invitația ce mi-a fost făcută pentru a participa ca membru în juriu, la concursul consacrat în acest an cîntecului, desfășurat între 28 mai și 12 iunie 1973.

Am fost astfel alături de soprana Dame Eva Turner, azi în vîrstă de 82 ani, artista preferată a lui Arturo Toscanini la Scala din Milano, în operele lui Verdi, Puccini, ale lui Wagner, parteneră prețuită de Aureliano Pertile și a tenorului Martinelli, de soprana franceză Janine Michau care a dus faima artei interpretative pe cele mai mari scene ale lumii, cu 30 de ani în urmă și pe scena Operei Române în *Lakme*, *Bărbierul*, *Manon*, etc. Din partea R.F. Germania a participat bas-baritonul Hans Hotter, aplaudat Wotan și Hans Sachs la Beyreuth, Viena, München, Paris, Berlin. Canada a fost reprezentată de Gaston Germain, azi directorul general al Centrului de artă din Orford J.M.C. (Tineretul Muzical Canadian).

Patruzeci de concurenți din 14 țări au fost înscriși inițial. Din partea României a participat Gh. Emil Crăsnaru, acompaniat la pian de Marta Joja.

Dificultățile concursului din Montreal sînt bine cunoscute în cercurile muzicale de pretutindeni, exigențele formulate făcînd ca cei mai mulți tineri să ezite, hotărîndu-se foarte greu să participe.

În prima etapă, concurenții trebuie să interpreteze o arie dintr-o cantată sau oratoriu de J. S. Bach sau Händel, trei arii de operă, două lieduri și două melodii cu caracter contrastant, o arie sau un lied de un compozitor contemporan din țara de origine a fiecărui participant. În etapa a doua, o lucrare de Mozart, o arie de concert sau un fragment dintr-un oratoriu, un rol întreg de operă, un ciclu complet de lieduri. În etapa finală, o arie de Mozart, o melodie sau un lied (ales din 27 compozitori), o mare arie de operă (aleasă din 22 compozitori) o lucrare inedită, comandată anume pentru concurs, a unui compozitor canadian. Lucrările au trebuit interpretate în limba originală și din memorie, iar ariile și oratoriile au trebuit cîntate riguros în tonalitatea originală.

După prima etapă, din cei 33 de concurenți prezenți au fost eliminați 17, iar după etapa a 2-a au fost admiși să ia parte în etapa finală numai 9.

Membrii juriului au avut latitudinea să aprecieze absolut personal calitățile și defectele concurenților.

Asistența enormă, prezentă la toate etapele, aștepta cu nerăbdare anunțarea rezultatului etapei finale, terminată după miezul nopții. Pînă la 3 dimineața s-a procedat la calcularea punctelor după care, directoarea generală, Monique Marcil, i-a prezentat pe premiați. Primul premiu de onoare, Gh. Emil Crăsnaru, România (31 de ani). Soprana sovietică Makwala Karashvili, premiul al doilea (31 de ani). Baritonul sovietic Vladimir Malchenko (28 ani) împreună cu mezzosoprana Carole Walters U.S.A. (29 de ani), premiul al treilea și al patrulea. Elis Brent (26 de ani) bariton U.S.A. premiul 5, Sigfried Lorenz (26 de ani) bariton, R.F. Germania împreună cu Gary Kendal, bas bariton U.S.A. (29 ani) premiul 6 și 7. Basul Maurice Brown (33 ani) Canada, premiul 8 și Gennady Piniaddgini, URSS, premiul al 9-lea.

Pentru cea mai bună interpretare a lucrării *Arcana*, a compozitorului canadian Schafer s-a oferit un premiu special sopranei sovietice Karashvili.

Însușirile lui Gh. Emil Crăsnaru au fost apreciate în mod superlativ de către juriu.

Criticul Claude Gingers declară, între altele, în ziarul „La presse Montreal" din 13 iunie a.c.: „Crăsnaru a făcut din nou să-i fie admirată vocea bogată, puternică și flexibilă, dovedind o mare înțelegere a rolurilor abordate și o mare dezinvoltură în scenă".

La anunțarea rezultatului am simțit fiorul binefăcător al unei imense bucurii ce rareori îți este dat să o trăiești.

Iar ca amintire de neuitat: în seara concertului de gală în fața sălii arhipline președintele concursului a înmînat pe scenă diplomele cu premiile laureaților, ce aveau în mijlocul lor pe Crăsnaru, cu un coș de flori purtînd tricolorul României...

În aplauze prelungite, președintele concursului subliniind și prezența ambasadorului României aflat în sală, publicul a aclamat îndelung pentru România.

EMIL MARINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

COMPTE RENDU

Hronicul muzicii românești (Chronique de la musique roumaine) par Octavian Lazăr Cosma

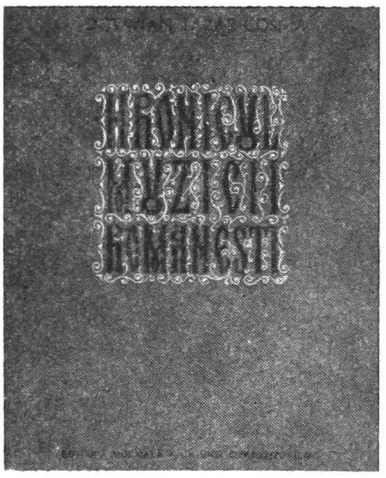
Pour accentuée que soit à l'heure actuelle certaine tendance visant à réduire les effets de l'historisme, la vision diachronique persiste, ainsi qu'on l'observait avec raison, jusque dans l'investigation des phénomènes qui se déploient sous nos yeux. L'adoption d'un nécessaire synchronisme méthodologique aurait peut-être le mérite de diminuer la super-production des traités d'"histoire", surtout dans le domaine des sciences humaines ou de l'art (étant donné qu'il s'agit presque toujours d'aires culturelles depuis longtemps étudiées) et d'orienter nombre de contributions vers d'autres genres de la littérature d'information, mais ne saurait certainement pas mettre sous le signe de l'interrogation l'opportunité de tous les ouvrages d'histoire — études partielles ou synthèses. Aussi bien, de ce point de vue, la parution d'ouvrages portant sur le passé de la musique roumaine nous semble-t-elle particulièrement heureuse.

N'importe quelle histoire de la musique en Roumanie présente forcément le double caractère d'une contribution partielle (qui fournit sans cesse de nouvelles données, étant donné le vaste domaine appelé à être défriché) et d'une oeuvre de synthèse susceptible, par l'avalanche des matériaux d'information, d'être iconoclaste et incompatible avec bon nombre de conclusions déjà acceptées à l'unanimité et considérées — il n'y a pas longtemps — comme définitives.

Hronicul muzicii românești (Chronique de la musique roumaine) de Octavian Lazăr Cosma* — oeuvre impressionnante par l'étendue du projet général que se propose l'auteur autant que par une réalisation encore inédite — représente le premier volume (477 pages) d'une histoire complète du développement de l'art musical sur le territoire de la Roumanie. Le titre archaïque de „chronique", emprunté pour l'occurence à la grande tradition des historiographes roumains du XVIII-e siècle, convient sans doute à ce premier volume portant sur les temps les plus reculés de la musique roumaine ainsi que sur les époques ancienne et médiévale. Cependant, méthodologiquement parlant, de même que du point de vue de la vision historique, l'étude de O. L. Cosma contredit toute identification avec un simple exposé "chronologique" de faits connus depuis longtemps ou découverts depuis peu. Bien que l'information soit extrêmement riche, bien que l'auteur apportât de nouvelles données sur de nombreuses époques et qu'il s'arrêtât longuement sur de nombreux aspects non éclaircis ou controversés, pour mieux faire connaître son opinion (en remplissant ainsi le *desideratum* de toute contribution partielle), le livre est centré sur la réalité et la dynamique du phénomène musical proprement dit. O. L. Cosma en détache les voies à suivre dans l'oeuvre de recherche entreprise, et loin de se cramponner à certain cliché, à certain schéma fixé d'avance ou à un traitement uniforme des problèmes qui surgissent à des étapes différentes, il établit le contenu des chapitres du livre en fonction des facteurs les plus divers (depuis les facteurs

* Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1973, vol. I.

https://biblioteca-digitala.ro



documentaires et historio-sociaux, à ceux d'ordre théorique et même de création, ces derniers scrutés en profondeur lorsque les "monuments" de l'art musical roumain le permettent). Ce sont là des facteurs qui apportent d'eux-mêmes la mise en lumière, dû à leur signification absolue, à leur aptitude de révéler la vérité „historique" et surtout dû à leur importance dans le développement spécifique de la musique roumaine, de son climat éthique, esthétique et spirituel.

Méthode complexe, il faut voir dans son élaboration l'apport du temps et de la collectivité, en un mot une maturité de l'historiographie musicale roumaine qui, avec chaque ouvrage, marque un pas de plus sur le chemin qui parti du simple enregistrement des faits, atteint au stade de leur interprétation.

Pour la plupart des spécialistes de la musique de l'Est et surtout du Sud-Est de l'Europe, il est évident qu'une image complète et authentique des cultures musicales de cette zone ne saurait être contournée qu'à partir d'une prémise portant sur l'interférence artistique de l'Occident, l'Orient, le Nord et même le Sud du continent, portant également sur l'interférence de la musique folklorique et de la musique professionnelle de tout type, enfin sur l'interférence de certaines cultures nées d'un fonds commun (comme par exemple l'art grégorien — occidental — et l'art byzantin — oriental —), mais séparées ensuite par des structures morphologiques presqu'incompatibles réciproquement, pour que — finalement — elles fusionnent dans ce que le XIX-e appela "les cultures nationales".

Dans des lignes amples mais finement détaillées, l'ouvrage de O. L. Cosma établit la contribution de ces cultures au cours des périodes marquées successivement par les premières manifestations musicales (vestiges notamment matériels), les références des Anciens sur l'art musical thracodace, le legs du folklore (riche en traces archaïques), les mentions des différents témoins du temps concernant la culture musicale des Proto-Roumains, la culture médiévale greffée sur l'art grégorien et byzantin, enfin la séparation intervenue ultérieurement, à l'époque de la Renaissance, en Moldavie, Valachie et Transylvanie, entre ces mêmes cultures, que vers 1800 devait cependant rapprocher l'esprit des Lumières. Aussi bien, en adoptant une position scientifique, le livre s'inscrit dans la sphère des tendances actuelles d'envisager l'histoire de l'art musical roumain comme ayant des débuts de beaucoup antérieurs au XIX-e siècle. Néanmoins, c'est avec raison que ce dernier soit tenu pour le moment de la véritable affirmation des compositeurs d'empreinte occidentale. D'ailleurs, suivant les conceptions actuelles, ce siècle — loin d'être marqué seulement par l'apparition des germes d'une pensée musicale — ne fait qu'enregistrer une mutation d'accent, le fond de sensibilité et la force créative s'étant manifestés des siècles avant, encore que sur d'autres plans culturels. Pour illustrer cette position de l'historiographie roumaine, l'ouvrage de Octavian Lazăr Cosma représente une contribution de très grande importance.

GHEORGHE FIRCA

La musique symphonique de Wilhelm Berger

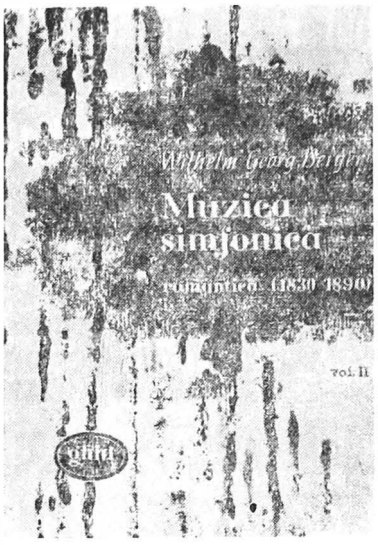
Récente parution des Editions Musicales de l'Union des Compositeurs Roumains, ce volume — en fait le second d'un cycle musicologique consacré par l'auteur au concept symphonique, depuis le classicisme musical viennois à l'époque contemporaine, autrement dit dès les premiers temps de son affirmation — est destiné à présenter le développement de l'art symphonique européen pendant la période romantique de 1830 à 1890.

En évitant délibérément le type du simple exposé impersonnel, de même que le genre de l'analyse consciencieuse des éléments en continuel devenir de la forme musicale — inutile, au dire de l'auteur même, lorsque l'on se place au niveau des grandes significations de l'oeuvre d'art —, le présent ouvrage se propose tout d'abord d'être un immense essai monographique sur la pensée symphonique au lendemain de l'important moment historique que fut le classicisme musical. Cet ouvrage, que nous signalons à l'attention des mélomanes et que l'auteur traite, en sous-titre, de "guide", est au fond un guide *sui generis*, car il dépasse assurément le sens primaire de l'analyse, il n'utilyse, qu'avec prudence la forme de l'exposé, de la relation ou de la description phénoménologique, W. Berger s'élevant — à partir de la simple évocation des éléments composants — à une véritable interprétation esthétique du

https://biblioteca-digitala.ro

phénomène musical au siècle dit romantique ; raffinée et docte, cette interprétation ne laisse pas d'être accessible à l'entendement qui, en dernière instance, suppose une méditation sur l'acte musical, sur l'oeuvre d'art musical commentée. Envisagé sous cet angle, l'ouvrage qui nous occupe ici est à sa manière un guide, un guide s'adressant à un vaste cercle de mélomanes, d'habitués des salles de concerts, à tous ceux qui ont franchi le seuil des premières perceptions musicales et qui se dirigent, arrivés là, vers une compréhension plus approfondie du phénomène musical considéré comme un acte de haute culture : d'ailleurs, c'est justement cette sorte d'intelligence supérieure du phénomène que vise l'auteur dans ces pages, cet entendement révélateur des sens enfouis, moins évidents peut-être mais de combien plus précieux, puisqu'ils tracent le message même de l'oeuvre musicale, le *credo* du compositeur qui, en partie, représente aussi la spiritualité de l'époque.

On peut afirmer avec certitude que pour élaborer son ouvrage, l'auteur s'est surtout servi de la conception historique évolutive, dont il a fait son instrument de travail le plus important ; c'est à travers celle-ci qu'il a analysé et interprété les grands moments de la culture du siècle précédent, chaque événement, chaque acte artistique, rapporté aux personnalités de la période romantique, étant pesé du point de vue de son devenir logique, depuis les prémisses au moment caractéristique de son développement, avec toutes les implications et les conséquences possibles dans l'époque. Comme tel, la démonstration, semble-t-il la plus importante, que W. Berger tente et réussit à faire dans son livre, le conduit à affirmer que „sur tous les plans, rapporté au classicisme, le romantisme signifie un phénomène complexe et riche en prolongements". Et de poursuivre : "Dans leurs grandes lignes, le classicisme et le romantisme constituent en musique une seule époque créatrice qui ne saurait que difficilement être disjointe dans une phase purement classique et une autre purement romantique, bien que les différences — pour être profondes et évidents — ne soient pourtant pas fondamentales". Et, qui mieux est, il impose une conclusion pertinente à partir des observations faites sur la musique arrivée au romantisme, à savoir qu'"il n'existe pas de style romantique qui soit décisif pour définir l'époque romantique dans l'histoire de la musique", car — affirme-t-il ailleurs, "la typologie classique du style musical représente le fondement et la source génératrice des rameaux romantiques". Le fait essentiel que l'auteur établit dès le début, c'est que le romantisme se définit en tant qu'attitude spirituelle, en tant qu'état d'esprit. La constatation est d'autant plus précieuse qu'elle dresse devant le lecteur l'image de cette vaste époque, particulièrement complexe et lourde de contradictions, où "coexistent des éléments contraires, persistants sous des formes multiples, difficiles à être décantés à travers une musique soumise aux transformations, comme par exemple les oscillations et les oppositions émotivité-rationnel, concret-abstrait, réél-fantastique, prégnant-indéfini, subjectif-objectif, explicite-implicite, romantique-classique, fiction-vérité, à programme-sans programme, populaire-savant, profane-mystique..." Malgré ces antinomies ou, mieux dit, à cause d'elles, l'attitude romantique que nous evoquions tantôt, se caractérise, en dépit de sa spécificité, par „la poétisation de l'image sonore en même temps que de l'interprétation musicale en tous genres instrumentaux, l'assouplissement des reliefs mélodiques, la transformation de la substance du thème et du motif en conduits mélodiques à large souffle. Les poètes romantiques, en rendant leurs vers musicaux, ont orienté la pensée musicale instrumentale vers un concept syncrétique".



Envisagée dans son ensemble, on peut dire que l'ouvrage de W. Berger réussit, par l'intermédiaire des grandes personnalités romantiques, à cerner une vision panoramique de l'époque, ces personnalités définissant à leur tour les grands moments du romantisme ; on dirait d'un paysage de montagne, où les sommets sont mis en lumière dans une vaste ambiance culturelle et artistique, avec des embranchements caractéristiques et des implications significatives tant du point de vue social-historique et littéraire-philosophique, que musical-artistique.

Ainsi, les chapitres du livre s'ordonnent et font briller ces grandes personnalités qui ont „fait" l'époque et qui, somme toute, représentent ses grands moments, ses sommets. En disant cela, j'envisage les premières „affirmations", intensément confirmées dans la dramaturgie instrumentale „de haute noblesse et d'ardent lyrisme" de Berlioz, telle une contribution logique et naturelle „au grand thème de la dramaturgie symphonique", à partir d'un maximum d'économie de la substance, thème que Mozart avait couronné dans sa *Symphonie en Ut majeur*, la dernière, dénommée „Jupi-

https://biblioteca-digitala.ro

ter", ensuite Beethoven dans sa *Symphonie en Ut mineur, la Ve*, appelée „La symphonie du Destin". Puis, dans le contexte des mêmes affirmations, à côté de Berlioz, Chopin est qualifié de „précoce modeleur de la sensibilité romantique et de l'expression intensément subjectivée".

Les premières „questions et reponses" de l'époque romantique sont dues à Mendelssohn et Schumann et c'est dans ces débats que, par des modalités différentes, s'affirme comme un problème majeur la poétique musicale envisagée en tant que „réflexion musicale par excellence, vers poétique, au — delà du mot". Outre ces aspects, l'auteur crayonne avec une grande finesse de véritable portraits spirituels, dont quelques uns sont aussi lapidaires que rééls ; par exemple, sur Schumann : „savoir était pour lui (Schumann — n.n.) l'égale de créer" ; Liszt, submergé par „le tourbillon des courants" : „comme nul autre de ces représentants marquants qui ont contribué à la création de la musique savante, il se peut que ce soit Liszt qui fut accepté comme innovateur et dédit comme maniériste, surestimé et sousestimé, découvert et oublié, redécouvert et encore oublié, souvent de manière étrange et déformée". Suivent des pages consacrées au rôle de Wagner dans l'orientation nouvelle du concept symphonique au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle ; après, le lecteur y rejoint la suite symphonique, la suite de ballet, la musique de scène et peut se rendre compte de la place que chacune ont occupée ; en partant de ces „perspectives", il arrive „aux sommets" artistiques édifiés par Brahms, aux synthèses de Bruckner et à la musique de Tchaïkovsky dont il découvre les „sens à programme".

Mais, à côtés de ces pointes culminantes de l'époque, Wilhelm Berger s'occupe dans son livre aussi de toute une pléiade de compositeurs, d'artistes ou de penseurs, personnalités vite oubliées qui, pourtant, ont fait époque : ce sont ces Reichs, Spohr, Kuhlau, Gale ou Fétis, tant et tant d'autres qui ont pétri une sorte de „liant" réunissant ces astres de premier ordre, qu'en entourant, ils faisaient briller d'autant plus.

Aussi paradoxal que cela paraisse, c'est l'introduction qui constitue le chapitre le plus important, le plus vaste, le plus diversement orienté de l'ouvrage ; massive, elle énonce dans toute sa complexité le vaste problème que pose le livre, les chapitres suivants n'étant — comme nous l'avons déjà dit — que le développement, l'approfondissement en la matière, celle-ci étant l'objet d'une analyse musicale et tout premièrement esthétique.

L'ouvrage est sans nul doute profondément attirant. La méditation qu'il fait naître chez le lecteur ne vise pas seulement le domaine de la musique, mais aussi les vastes zones de la connaissance acquise par l'intermédiaire de l'art. Aussi bien, le livre repousse-t-il *de facto* l'attitude — pourquoi pas ? — passive de celui qui s'y arrêterait vaguement ; car le matériel de cette information si riche est loin d'être inerte, il est tout au contraire le fondement dont se sert l'auteur pour poser ses interprétations du phénomène artistique et culturel. C'est pour cette raison que l'ouvrage de Wilhelm Berger peut être considéré comme un important anneau du cycle monographique qu'il consacre à la musique symphonique depuis ses débuts à l'époque contemporaine.

DUMITRU AVAKIAN

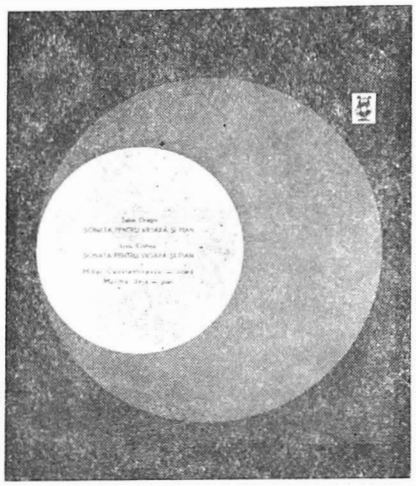
Partitions et livres parus aux Éditions musicales

CONSTANTINESCU, Paul, *4 Cintece pentru voce şi pian* (4 chansons pour voix et piano) ; CHIRIAC, Mircea, *Bucureştii de altădată* (Bucarest d'autrefois), suite symphonique ; COMES, Liviu, *Sonate pour clarinette et piano ;* DANGA, Gheorghe, *Choeurs ;* DRAGA, George, *Se construieşte lumea noastră* (On bâtit notre monde), cantate sur des vers de Iozsef Meliusz ; DUMITRESCU, Ion, *IIIe Suite pour orchestre ;* METIANU, Lucian, *Elogiu,* (Eloge), pièce pour orchestre ; NACHMAN, Leib, *Studii de virtuozitate pentru pian* (Etudes de virtuozité pour le piano) ; OLAH, Tiberiu, *Constelaţia omului* (Constellation de l'homme), oratoriu-fantastique sur des vers de Maïakovsky ; ROMAN Elly, *6 melodii din operete* (6 mélodies d'opérettes) ; SPATARELU, Vasile, *3 colinde profane pentru cor mixt* (3 colinde profanes pour choeur mixte).

BĂDESCU, Dinu, *Pe cărările unei vieţi de boem Evocări* (Sur les sillons d'une vie de bohême), Editura Muzicală, Bucarest, 1973 ; BENTOIU, Pascal, *Imagine şi sens* (Image et sens), IIe éd., Bucarest, Editura Muzicală, 1973 ; COSMA, Octavian-Lazăr, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, (Chronique de la musique roumaine, vol. I), Bucarest, Ed. Muzicală, 1973.

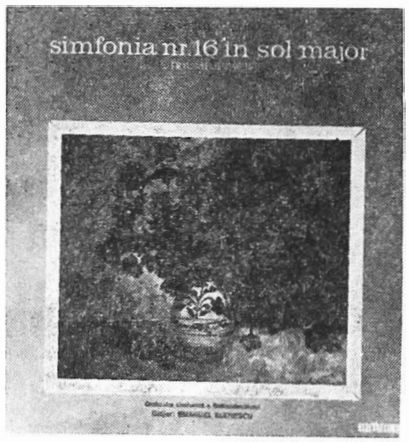
https://biblioteca-digitala.ro

Musique roumaine (enregistrement „Electrecord")



STM — ECE 0737

Le disque présente deux ouvrages de musique de chambre : la *Sonate pour violon et piano* de Sabin DRĂGOI (1894—1968) — *Allegro moderato. Andante epico, Allegro giocoso* —, composée en 1949 et distinguée du Prix d'Etat de l'année 1950 et la *Sonate pour violon et piano (Largo, Allegro)* de Liviu COMES (n. en 1918), composée en 1954. Au violon : Mihai Constantinescu. Au piano : Martha Joja.



ECE 0736

La *Symphonie no. 16 en Sol majeur „Le triomphe de la paix"* de Dimitrie CUCLIN (n. en 1885) a été composée en 1960—1961. Comprenant 4 parties *(Allegro, Scherzo, Andante sostenuto, Allegro)*, la Symphonie est l'attestation d'une haute maîtrise du compositeur en ce qui concerne tout l'arsenal symphonique et de sa capacité à s'inscrire dans la sphère des idées grandioses d'optimisme, de confiance et de paix de l'humanité. Exécution : Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine, sous la baguette d'Emanuel Elenescu.

ECE 0789

Encore un disque dédié à Mihail ANDRICU (né en 1894) avec deux de ses 11 symphonies écrites jusqu'à présent. La *Symphonie* no. 6, op. 82 (1957 — *Grave, Allegro ma non tropo, Molto espressivo, Vivo assai* — et la *Symphonie no. 11 op. 116 „In memoriam"* (1970). Enregistrements réalisés par l'Orchestre Symphonique de la R.T.V. sous la baguette des chefs d'orchestre Emanuel Elenescu et Iosif Conta.

ECE 0768

Dédié à Marțian NEGREA (n. en 1893), le disque présente la *Suite symphonique „Contes du Grui", op 15* (1939) et la *Rhapsodie Roumaine no. 2* (1950).

Les deux morceaux ont été enregistrés par l'Orchestre Symphonique et l'Orchestre „Studio" de la R.T.V. sous la baguette d'Emanuel Elenescu et Carol Litvin.

ECE 0778

Deux personnalités parmi les plus marquantes de la musique roumaine — Paul CONSTANTINESCU et Ion DUMITRESCU — sont présentées sur ce disque par des ouvrages qui pénètrent au plus profond dans la spiritualité roumaine.

La *Symphonie en Re (Allegro deciso, Adagio, Allegro vivo, Andante sostenuto)* de Paul CONSTANTINESCU (1909—1963), composée en 1944—1945, a été présentée en première audition par la Philharmonie de Bucarest, sous la direction de Mihail Jora en 1945. Richesse de l'invention mélodique, spécifique de l'auteur, lyrisme sain, fortifiant, lumineux, caractérisent le morceau.

Le *Concerto pour orchestre à cordes* de Ion DUMITRESCU (n. en 1913) est une version orchestrale de son apprécié *Quatuor* à cordes, oeuvre représentative de la musique roumaine contemporaine, regorgeant de vitalité et d'éclat.

Enregistrements réalisés par l'Orchestre Symphonique de la R.T.V., sous la direction d'Emanuel Elenescu et Iosif Conta.

EDE 0808

Quelques unes des mélodies les plus célèbres de musique légère sont recueillies sur ce disque intitulé „D'une mélodie à l'autre". Les morceaux appartiennent à Marius ȚEICU, Camelia DĂSCĂLESCU, Ion CRISTINOIU, Adalbert WINKLER, H. MĂLINEANU, Horia MOCULESCU, Gelu SOLOMONESCU, Radu GHEORGHIU, Florin BOGARDO, Vasile VESELOVSCHI, Temistocle POPA ; parmi les interprètes, nous signalons : Dida Drăgan, Cornel Constantiniu, Mihai

https://biblioteca-digitala.ro

Constantinescu, Mihaela Mihai, Corina Chiriac, Aurelian Andreescu.

Enregistrements de l'orchestre R.T.V. et de la Maison du Disque „Electrecord".

STM — EDE 0754

Phoenix est l'appélation d'un ensemble roumain de musique légère bien connu, qui déploie son activité à Timişoara. Formé en 1963, l'ensemble débute par des concerts et des émissions RTV en 1964. Deux disques de petites dimensions ont provoqué l'audiance du grand public discophile pour les airs les plus populaires du répertoire, de l'ensemble.

Le nouveau disque LP intitulé *„Ceux qui nous ont donné le nom"* présente des fragments significatifs du spectacle soutenu par les membres de l'ensemble qui se sont proposés de faire valoir quelques unes des coutumes nationales du peuple roumain, dans le style „pop" „folk".

En employant des instruments populaires comme la cornemuse, le chalumeau, le *buhaï*, des effets différents de percussion, les enre-

gistrements apportent une note absolument inédite et hautement intéressante. Signalons tout particulièrement le très précieux apport de chaque membre de l'ensemble : Nicolae Covaci, Mircea Baniciu, Iosif Kappl, Costin Petrescu et Valeriu Sepi.

ŞTEFAN BONEA

OEDIPE, enregistré en France

(chronique du disque)
Harmonie (Mai/Juin — 1973)

La musique d'Enesco est une musique profondément originale et atemporelle au sens le plus élevé de ce terme ; cela veut dire que tout en n'ignorant rien de l'évolution de la musique, et la précédant même parfois, elle plonge ses racines dans la sève éternelle. Elle est autant redevable au passé immédiat du jeune Enesco, écolier en musique à Vienne et à Paris — la Vienne de Brahms, le Paris de Fauré, qu'au passé combien plus vaste et plus lointain de l'homme Enesco, paysan né dans la Moldavie des collines subcarpatiques et des monastères centenaires. Mais cette double appartenance à la tradition occidentale et au souffle cosmique de la musique orientale, que l'on sent à travers toutes ses oeuvres, n'empêche rien, n'empêche pas les audaces modernes les plus frappantes, que la musique d'Enesco, je viens de le dire, a souvent précédées, que dis-je, inventées. Les tiers et les quarts de ton de Haba et de Boulez, mais aussi de la plus auguste tradition de l'Inde, mais les voici, dans la troisième Sonate pour violon aussi bien que dans *Oedipe*. L'emploi le plus diversifié, le plus surprenant, le plus riche de signification des modes, des modes de l'antiquité, du Moyen Age, de l'Orient de toujours, la modalité de Debussy, et ensuite de Jolivet, de Messiaen ? Ecoutez *Oedipe*, puisque *d'Oedipe* il s'agit aujourd'hui. Les formes les plus diverses de l'emploi de la voix humaine, depuis la parole jusqu'au cri, en passant par le chant le plus généreux, mais aussi par le *Sprechgesang* ? Mais les voici, toutes, réunies dans *Oedipe*, qui s'élève de ce fait au rang d'une oeuvre de synthèse, comme le *Wozzeck* de Berg, comme le *Moïse et Aaron* de *Schönberg*. Et puis cet orchestre qui cherche son semblable dans l'opéra contemporain, cette richesse de couleurs *signifiantes*, mais jamais envahissantes, n'occupant jamais le devant de la scène, avec la prétention de tout régenter : écoutez encore *Oedipe*, car nous ne pouvons parler d'autre chose aujourd'hui, puisque, à l'exception de cet *Oedipe* et de la troisième Sonate, rien, ou presque, n'est enregistré. Et puis, chez Enesco, le violoniste, le violoneux — mon professeur de violon, dans mon enfance roumaine, me disait : Enesco ne joue pas du violon, il *dit* du violon — le lyrique, l'élégiaque, quel extraordinaire sens dramatique, dans cet *Oedipe !* Cela monte doucement, sourdement, lentement, à travers le prologue, la naissance et la condamnation de l'enfant Oedipe, puis sa jeunesse à la cour de Polybe et de Mérope, jusqu'à sa fuite et son arrivée devant les portes de Thèbes, qu'il ne sait être sa patrie : et là, le drame éclate, avec le meurtre de Laïos, et ensuite le dialogue avec la Sphinge ; mais il n'atteindra, dans la musique, son point culminant, et tout naturellement, qu'au troisième acte, l'acte de la découverte, par Oedipe, de sa propre destinée ; il y a là des accents d'une force et d'une vérité qu'on ne peut plus oublier, après les avoir une seule fois entendus. Et enfin, le quatrième acte, l'acte d'Athènes, et du départ pour Colone, alors qu'Oedipe accède, enfin, à la vision claire et ultime de sa véritable destinée, celle de vaincre, par la pensée et la volonté, le destin aveugle d'une humanité primitive et encore aveugle ; ce quatrième acte, qui est aussi l'acte de la jeune Antigone, de celle qui, un jour, saura vaincre, elle aussi, le destin : quelle grandeur tout d'un coup, dans la musique, quelle sérénité, quelle sublime simplicité !

Je pourrais continuer longtemps : parler des vertus techniques de l'écriture d'Enesco, de cet orchestre si riche et qui pourtant laisse si admirablement leur chemain aux voix, de cet orchestre qui constitue, à lui seul, un personnage. lorsque, tout seul, il com-

https://biblioteca-digitala.ro

mente les événements, mais agissant sur eux dialoguant avec les protagonistes de la plus intense, de la plus signifiante façon ; et quelle admirable maîtrise plus simplement réfléchissant sur les événements, mais agissant sur eux, dialoguant avec les protagonistes de la plus intense, de la signifiante façon ; et quelle admirable maîtrise musicale dans la façon dont ils sont réalisés, „*gesetzt*" — posés, comme disent les Allemands...

Cet orchestre, ces choeurs, ces protagonistes, c'est Mihai Brediceanu qui les anime ici : un grand chef, parcourant d'ailleurs le monde, maîtrisant admirablement une partition d'une rare complexité. Et comme le chef d'orchestre, et l'orchestre, et les choeurs, les solistes, membres tous, sans exception, de l'ensemble de l'Opéra d'Etat de Bucarest, sont d'un niveau auquel bien des „vedettes" internationales devaient aspirer ; voix extraordinaires de force, de lyrisme, de moelleux, voix splendides et profondes, parfaitement formées à leur tâche et disciplinées — vertu suprême — dans leurs élans. Voix de David Ohanessian (Oedipe), de Ioan Hvorov (Tirésias), de Viorel Ban (le Grand Prêtre), de Valentin Loghin (Phorbas), d'Elena Cernei (Jocaste), de Zenaida Pally (la Sphinge). de Maria Sindilaru (Antigona), pour ne nommer que les plus extraordinaires, qui portent et incarnent l'inspiration d'Enesco d'incomparable façon... car, je ne vous l'ai peut-être pas encore dit avec assez de force et de clarté : Enesco, le saviez-vous, était un musicien inspiré. Un musicien qui avait quelque chose à dire, et qui savait le dire ; sans le moindre souci d'aucune mode, mais profondément ancré dans le temps de la musique, la nôtre et celle de toujours.

B. G.

Diapason
(Mai 1973)

ENESCO Georges (1881—1955)
Oedipe, intégrale
D. Ohanesian, E. Cernei, Z. Pally, M. Sindilaru, M. Sandulescu, I. Hvorov, D. Iordachescu, V. Teodorian, V. Ban. C. Gabor, V. Loghin, L. Konia, C. Iliescu ; Ch. et Orch. de l'Opéra National de Bucarest, dir. M. Brediceanu
DEESSE (coffret 4x30) DDLX 53/56 (126,80 F).

Voici, très attendu, le premier enregistrement mondial de l'un des chefs-d'oeuvre lyriques du XXe siècle, créé à l'Opéra de Paris le 10 mars 1936 et salué avec enthousiasme par toute la critique musicale et particulièrement par Emile Vuillermoz : „La musique n'analyse rien, elle ne fait pas de conférence ; elle se contente de frémir avec une miraculeuse sensibilité. Elle est le subconscient du drame Cette forme elliptique, cette discrétion et ce lyrisme en profondeur n'ont pas toujours été compris à la première audition. Comment ne pas perdre pied dans une musique aussi miraculeusement dépouillée de préjugés, qui change sans cesse de forme et qui se renouvelle à chaque situation ? Et pourtant, qui ne reconnaîtrait ici un authentique chef-d'oeuvre d'émotion profonde et communicative, un des sommets de la religion du coeur ?...".

„Oedipe" est sans aucun doute la grande oeuvre, l'oeuvre de la vie de cet immense et sincère musicien que fut Enesco : il l'entreprit dès 1910, sur un livret français d'Edmond Fleg. „J'ai souvent pensé que, réussie ou manquée, toute existence a son aventure, son drame secret, confiait-il à Bernard Gavoty au cours d'une série d'entretiens. Mon ressort à moi, mon drame et mon aventure tiennent en trois syllabes que Sophocle a rendues fameuses : Oe-di-pe. Il ne m'appartient pas de déclarer qu'„Oedipe" est ou n'est pas le plus achevé de mes ouvrages. Ce que je puis avancer avec certitude, c'est qu'il m'est, de tous, le plus cher... J'y ai mis tout de moi-même, au point de m'identifier, par moment, avec mon héros. Mon „Oedipe", je n'ai pas voulu en faire un dieu, mais un être de chair, comme vous et moi. Si certains accents, que je lui ai prêtés, ont ému quelque personnes, c'est, je pense, parce qu'elles ont reconnu dans sa plainte un écho fraternel...".

En effet, „Oedipe" est un ouvrage de très grande, de très profonde émotion, mais aussi une incroyable *somme* de musique, d'une richesse inépuisable, toujours neuve, comme si Enesco lui aussi, selon le mot de Debussy à propos d'Albeniz, „jetait la musique par les fenêtres". Une musique constamment audacieuse aussi, hors du temps et du lieu — une musique profondément universelle — qui fait qu'„Oedipe" est une des grandes oeuvres du théâtre lyrique de tous les temps, et qu'il semble inconcevable qu'on ne l'entende plus jamais dans sa version originale — en français.

Ne connaissant pas la langue roumaine, j'ignore s'il faut regretter ou non que ce premier enregistrement ne nous offre pas la version originale, mais il me semble (c'est une impression peut-être inexacte) que D. Ohanesian, qui chante le principal rôle, ne possède pas toute la force tragique *intérieure* d'André Pernet qui fut Oedipe en 1936. De même, la plupart des autres interprètes (est-ce une fois encore l'effet de la langue, car j'ai beaucoup entendu l'ouvrage en français) me paraissent manquer un peu de cette sobriété dramatique en quoi réside l'une des plus grandes qualités du chef-d'oeuvre. L'orchestre et les choeurs, eux, sont excellents et, quelles que soient les réserves que je viens d'émettre, il est impossible de résister à l'écrasante puissance de toute cette musique, à sa richesse inouïe.

L'enregistrement, qui n'est pas tout récent (il doit dater d'il y a six ou sept ans), est d'une tenue technique bonne, mais point exceptionnelle ; la qualité de l'usinage est bonne et plaide en faveur de la production roumaine, puisqu'il s'agit de disques pressés en Roumanie. Une plaquette en quatre langues (roumain — français — anglais et russe) est jointe aux disques ; elle ne reproduit pas le livret, mais fournit une analyse extrêmement détaillée de l'ouvrage, avec de nombreuses citations textuelles qui éclairent les principales scènes.

Conclusion : „Oedipe" d'Enesco est un immense chef-d'oeuvre que chacun se doit de découvrir. Je doute qu'il en soit fait une autre version phonographique, aussi n'hésité-je pas à vous recommander avec chaleur ce premier enregistrement mondial.

Michel-R. HOFMANN

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

Înalte distincții acordate muzicienilor 1
Laurențiu Profeta
O vacanță... activă 3
Anton Dogaru
Profunzimea de gîndire — garanția unor succese viitoare ale muzicii noastre, discuție cu compozitorul Theodor Grigoriu . . . 5

CREAȚII

Grigore Constantinescu
Divertisment pentru orchestră de coarde de Mircea Chiriac 7
Costin Cazaban
Concert pentru trompetă și orchestră de Aurel Popa 9

DISCUȚII

Clemansa Firca
Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană 12

★

Vasile Tomescu
Vasile Popovici 15

ÎNSEMNĂRI

Alexie Al. Buzera
Alexandru Flechtenmacher la Teatrul din Craiova 16
Constanța Obreja
Însemnări despre Constantin Castrișanu . . 17
Iosif Popescu
Momente din activitatea corului „Ion Vidu" din Lugoj 19

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
J. — V. Pantelescu, Gr. Constantinescu, Edgar Elian, St. Bonea, C. Răsvan, Constantin Palade

RECENZII

Doru Popovici
„Dirijorul de cor și cîntul coral" de Ion Românu 28
J. V. P.
„Cu vioara prin lume" de Sandu Albu 28

CONVORBIREA NOASTRĂ

Constantin Răsvan
Cu Tiberiu Alexandru despre festivalul „Maria Tănase" 29

DIN ȚARĂ

T. Albescu
Cluj 33
Teodora Albescu, Iosif Sava
Zilele muzicii tîrgumureșene 33
Romeo Alexandrescu
Brașov 35

ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ȚĂRILE SOCIALISTE

Andreas Porfetye
Impresii artistice dintr-o vizită în U.R.S.S. 37
Hansürgen Schaefer
Viața muzicală în R.D.G. 38

FESTIVALURI INTERNAȚIONALE

Mișu Iancu
„Orfeul de aur" — R. P. Bulgaria 40
Emil Marinescu
Concurs pentru tinerii muzicieni — Montreal 41

SOMMAIRE

Hautes distinctions décernées aux musiciens 1
Laurențiu Profeta
Des vacances... actives 3
Anton Dogaru
La profondeur de pensée — une garantie pour de futurs succès de notre musique — entretien avec le compositeur Theodor Grigoriu 5

OEUVRES

Grigore Constantinescu
Divertissement pour orchestre à cordes de Mircea Chiriac 7
Costin Cazaban
Concerto pour trompette et orchestre de Aurel Popa 9

DÉBATS

Clemansa Firca
Réalisations et désiderats dans l'analyse musicale roumaine contemporaine 12

★

Vasile Tomescu
Vasile Popovici 15

NOTES

Alexie Al. Buzera
Alexandru Flechtenmacher au Théâtre de Craiova 16
Constanța Obreja
Notes sur Constantin Castrișanu 17
Iosif Popescu
Moments de l'activité du Choeur „Ion Vidu" de Lugoj 19

LA VIE MUSICALE

Signent : J. V. Pandelescu, Gr. Constantinescu, Edgar Elian, St Bonea, C. Răsvan, Constantin Palade

COMPTES RENDUS

Doru Popovici
„Le maître de choeur et le chant choral" de Ion Românu 28
J. V. P.
„Le violon sous le bras" de Sandu Albu . 28

NOS ENTRETIENS

Constantin Răsvan
Avec Tiberiu Alexandru sur le festival „Maria Tănase" 29

NOUVELLES DU PAYS

T. Albescu
Cluj 33
Teodora Albescu, Iosif Sava
Les journées musicales de Tîrgu-Mureș 33
Romeo Alexandrescu
Brașov 35

ASPECTS DE LA CULTURE MUSICALE DANS LES PAYS SOCIALISTES

Andreas Profetye
Impressions artistiques recueillies au cours d'une visite en U.R.S.S. 37
Hansürgen Schaefer
La vie musicale en Allemagne Démocratique . 38

FESTIVALS INTERNATIONAUX

Mișu Iancu
„L'Orphée d'Or" de la R. P. Bulgarie . . . 40
Emil Marinescu
Concours pour les jeunes musiciens — Montréal 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

COMPTES RENDUS

Gheorghe Firca
„Hronicul muzicii românești" (Chronique de la musique roumaine") par Octavian Lazăr Cosma 43
Dumitru Avakian
La musique symphonique de Wilhelm Berger . 43

★

Partitions et livres parus aux Editions Musicales 45

★

Ștefan Bonea
Musique roumaine (enregistrement „Electrecord") 46
OEDIPE, ENREGISTRÉ EN FRANCE
B. G.
Harmonie 47
Michel — R. Hoffmann
Diapason 48

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica — Nr. 8 — p. 1 — 48 București august 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Ateneul Român.

I. P. „Informația“ — c. 3175

64.421

Prețul lei 7